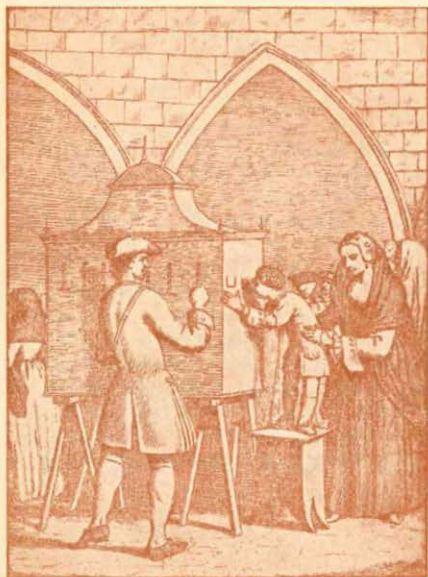
*Direttore responsabile*: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: PAOLO CHIARINI — *Direzione*: Roma, Via Panama n. 87, Tel. 86.55.55 — *Redazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma, Via Quintino Sella n. 67-69, Tel. 48.42.72-47.49.04 — *Amministrazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Via Visconti di Modrone 27, Milano, Tel. 70.12.30 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20 % sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale.

RIVISTA DEL

# CINEMA ITALIANO

*diretta da Luigi Chiarini*

Anno II - Numeri 4-5 - Aprile-maggio 1953

## Sommario



FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

# Il cinema e la scuola

*E' da ritenere, senza tema di sbagliare, che uno degli aspetti del cinema più dibattuti sia proprio quello del suo rapporto con la scuola. Pedagogisti, psicologi, insegnanti di tutte le discipline e tutti i gradi scolastici, studiosi del cinema e politici ne hanno scritto e ne scrivono copiosamente per lo meno da un paio di decenni. Molti congressi nazionali e internazionali si sono tenuti sull'argomento: il problema è stato voltato e rivoltato da tutte le parti e per quanto si riferisce al film didattico e per quanto riguarda l'ingresso nella scuola del film spettacolare (a lungo metraggio e documentario) e per quel che concerne l'età e il sesso degli scolari e i vari tipi di scuole. Inchieste, esperienze, documentazioni sono venute accumulando un materiale così abbondante da formare un archivio di proporzioni ormai rispettabili.*

*Esiste da prima della guerra una Cineteca didattica, attorno alla quale si fanno e disfano Comitati di esperti, Commissioni di studio, Consulte cinedidattiche; è ancora in vita l'Istituto Luce, che ha per legge una particolare funzione in questo settore; esisteva un Comitato italiano per il cinema educativo e culturale, che ha tenuto anni fa un importante Congresso a Firenze e del quale, ora, per vero, non si sa più nulla; c'è anche in Roma un Centro internazionale che ha sede nello stesso stabile della Cineteca didattica e dell'Istituto Luce; c'è in Firenze un Centro didattico che si occupa particolarmente del cinema, e forse ci sono altri enti e organizzazioni e iniziative private che ci sfuggono: tuttavia si può dire che non esistono film didattici, né è comune la lezione sul film, nella scuola, che ignora, nei suoi gradi più elevati, la storia di quest'arte!*

*Eppure tutti sono convinti dell'importanza del problema. Nel 1949 l'on. Guido Gonella, allora Ministro dell'istruzione, aderì con pronta sensibilità ad aprire con un suo scritto un dibattito che promuovemmo su una rivista di studi cinematografici.*

*« Questo rapidissimo cenno sui vasti orizzonti che si aprono alla cinematografia in funzione educativa e didattica — scriveva il Ministro — serviranno forse anche a dare una pallida idea degli sforzi e delle energie che tale attività richiede per portare al raggiungimento di risultati apprezzabili e tali da farci riguadagnare il tempo perduto in questi ultimi difficilissimi anni che la scuola italiana ha attraversato. Ma è nostra ferma convinzione, d'altra parte, che ben poco potrà fare la scuola, malgrado tutti i suoi*

*sforzi, se non sarà coadiuvata, con la massima comprensione dei suoi bisogni e delle sue difficoltà, da tutti coloro che, nel campo tecnico e industriale, dedicano le loro energie allo sviluppo e alla diffusione della cinematografia educativa».*

*Occorrono, dunque, mezzi finanziari e uomini preparati. Fino ad oggi la scuola non ha trovato, dopo più di 15 anni (la Cineteca didattica venne istituita se non andiamo errati nel 1938), né questi né quelli. L'iniziativa privata può fare poco fino a che la scuola, per la diffusione che vi avranno preso le proiezioni, non diventerà un mercato redditizio. E' lo Stato che può e deve provvedere; né glie ne mancano i mezzi solo che si stabilisca un coordinamento fra i vari dicasteri, mentre oggi, troppo cristianamente, la destra ignora quello che fa la sinistra.*

*Vogliamo dire che sui diversi miliardi spesi annualmente per l'industria cinematografica non dovrebbe essere difficile, con un opportuno provvedimento, prelevare qualche centinaio di milioni per cominciare a dotare, intanto, il maggior numero di scuole di un proiettore e realizzare organicamente gruppi di film per le diverse materie e i singoli gradi e tipi di scuole.*

*C'è poi la faccenda degli uomini preparati: non ne mancano nella scuola e fra la gente di cinema purché si voglia fare sul serio e, al di fuori di quelle faziosità che immeschiniscono la vita italiana, si badi all'interesse generale del paese operando una selezione su criteri di capacità e competenza.*

*Ma se nulla o quasi è stato fatto nel settore specifico del film propriamente didattico, poco, e per esclusiva iniziativa degli insegnanti più vivi, si è operato per quanto riguarda il film spettacolare. Cinema e scuola, sotto questo aspetto, si ignorano; e mentre nelle aule non si parla dei film le sale cinematografiche sono piene di scolari che assorbono dallo schermo il bene e il male — più questo che quello — sforniti, in genere, di quelle difese intellettuali e morali che la scuola dovrebbe dar loro.*

*Quello che si fa di meritevole in questo senso è opera degli stessi giovani e si limita al grado universitario; sono i Circoli Universitari del Cinema che han portato negli Atenei i problemi dello schermo, ai quali sempre di più partecipa la cultura non accademica.*

*Quando, gli uomini responsabili di Governo si accorgeranno che queste meritevoli iniziative devono essere sviluppate su un piano organico e il cinema nel suo aspetto culturale, artistico, storico divenire oggetto di studio, sì che attraverso la formazione dei futuri insegnanti possa penetrare a grado a grado nella scuola e giungere fino agli alunni?*

*Sembra sia giunto il momento, dopo tanti fiumi di inchiostro e tante discussioni e pubblici dibattiti, di passare allo studio e conseguente attuazione di un programma concreto: è sicuro che allora il Governo o il Ministro che ne prenderà l'iniziativa troverà piena rispondenza non solo nella scuola,*

*ma anche in tutti coloro che nel campo artistico, tecnico, culturale e industriale dedicano le loro energie al cinema.*

*Con tali intendimenti, e non per riaprire ancora una volta una discussione destinata a rimanere come tante altre lettera morta, dedichiamo una parte di questo fascicolo della rivista al problema.*

*Il nostro vuole essere, dunque, un invito al lavoro e un incitamento a discutere non dei principi generali, ma delle soluzioni pratiche: chi avrà da dire qualcosa in questo senso troverà la più cordiale ospitalità sulle pagine di questa rivista.*

**L. C.**

# Teorie e pratica del cinema nella scuola

Secondo una ripartizione piuttosto approssimativa, si è soliti dividere i film educativi in tre categorie: film propriamente didattici, film di informazione e film ricreativi (questa categoria comprende anche i film spettacolari capaci, per pregi di varia natura, di portare qualche contributo all'educazione morale). I passaggi da una all'altra delle tre categorie si svolgono per una serie di gradazioni che rendono ardua una definizione precisa. Sulla necessità di utilizzare a scopo pedagogico tutte e tre le categorie non ci può essere discussione.[1] Il problema e la conseguente discussione verte, invece, sui modi dell'utilizzazione del film pedagogico. A questo proposito c'è, più grave di quanto non si creda, il pericolo di esagerare circa l'importanza del film didattico-documentario. L'infatuazione penetra nella scuola; si parla di un

[1] Si veda il riepilogo di Hugues Nozet: « L'influence du cinéma sur la jeunesse: études expérimentales » (Bianco e nero, maggio '51); Mary Field: « La produzione del film per ragazzi in Gran Bretagna », trad. a cura di Drudi, « Bianco e nero », Roma; « Le film récréatif pour spectateurs juvéniles », par H. Storck, Unesco. Scrive E. Tarroni (« Filmologia pedagogica », pag. 38): « Esiste un denominatore comune che rende possibile l'utilizzazione del film, *a qualunque categoria appartenga,* a scopi pedagogici, e cioè il fatto che l'espressione cinematografica costituisce un linguaggio, cioè un mezzo di comunicazione di esperienze umane, sia nel campo scientifico che nel campo dei rapporti umani ». E altrove: « Appunto in base alla constatazione che esiste un comportamento differenziale dei bambini, degli adolescenti, e degli adulti di fronte allo schermo, riteniamo che una produzione differenziata possa e debba esistere. Riteniamo però che questa esigenza si debba basare non tanto sul timore di una possibile influenza negativa del cinema nei confronti dell'educazione, quanto sulla constatazione della ricchezza dei fattori positivi che da essa possono scaturire ad una concezione educativa veramente rispondente alle esigenze della società moderna. Se dovessimo avere dei film « rosa », come abbiamo dei libri rosa per i giovanetti, molto meglio sasarebbe utilizzare la buona produzione per adulti ». Da parte sua, proprio L. Volpicelli dedica un lucido saggio all'utilizzazione del cinema didattico specifico (« Bianco e nero », dicembre '49; si v. particolarmente: « Siamo, dunque, fautori convinti del cinema didattico... », pag. 37). Si tratta di avvertenze e, come è ovvio, di accentuazioni diverse: la Tarroni mette in guardia contro il moralismo che è il rischio di una inadeguata produzione spettacolare, a cui si faccia accostare il ragazzo. E, così, Volpicelli, pur non escludendo minimamente una produzione differenziata (e come sarebbe possibile?), segnala, prima, l'inconveniente del cinema didattico: il cinema reso uno strumento « cadaverico », come cadaveri sono divenuti ormai tanti altri sussidi didattici; in secondo luogo, il valore pedagogico di un dibattito, in un liceo, intorno, per es. al film *Ladri di biciclette.* (E infatti se non è tempo sciupato la lettura de « I Malavoglia » o di « A Silvia » perché dovrebbe esserlo la visione de *La febbre dell'oro*?).

nuovo insegnamento e di una nuova materia: la cinematografia, a fianco della letteratura, della storia dell'arte, ecc. Purtuttavia la descrizione dell'uso pedagogico del film è ampia quanto generica. Si apre, più o meno, col solito prologo: esaltazione del cinematografo per il suo linguaggio « universale », perchè risponde al bisogno di abbreviare le distanze, perchè consente di rendere accessibile al maggior numero di persone il maggior numero di fatti, di problemi, di aspetti della vita naturale ed umana, perchè agevola la conoscenza dei popoli, avvicina le loro costumanze, sollecita un'unità spirituale che dissolve il chiuso e la muffa delle vecchie tradizioni; perchè, inoltre, è in grado di mostrare ogni cosa: quello che si mostra palese e ciò che si cela, quanto avviene sulla faccia della terra e i fenomeni che avvengono nel mondo dei microbi; perchè può anzi mostrare quel che l'occhio non riesce a percepire, i raggi e le infrazioni ultraviolette. Il preambolo, se tenuto con mano discreta, è giusto, naturalmente, Ma il rischio dell'infatuazione appare spesso, subito dopo, e porta a penose storture di ordine estetico e pratico. Il film appare, mettiamo, in veste di illustratore topografico, trascrittore in figure mobili di un testo letterario; esso galoppa, mediante le sue panoramiche, su luoghi « poetici » o « storici »: « ... Le immagini dello schermo per la loro evidenza figurativa potrebbero veramente determinare durante la lezione un senso di viva curiosità, creare delle oasi riposanti dopo una o più ore di matematica, e nello stesso tempo servire ad illustrare meglio quelle parti d'un'opera letteraria che possono tradursi in immagini... Il mondo ellenico potrà esser meglio compreso quando sulla schermo sarà raffigurata la Grecia nella sua varietà armoniosa di aspetti geografici, dalle vette nevose del Pindo e dell'Olimpo alle sinuose rive della Messenia e dell'Attica, alle innumerevoli isole disseminate nel mare Egeo e non so nascondere quale gioia intellettuale produrrebbero in me i riferimenti alle favole tragiche, ai miti, alle opere dei grandi poeti ellenici... Il cinema può veramente rompere la gelida secolare barriera che divide la cultura chiusa nei libri dalla concreta forma del mondo. Si potranno seguire, come in un viaggio, gli aspetti mutevoli delle varie regioni, visitare città illustri, penetrare nelle gallerie, nei musei. Il documentario e il cortometraggio hanno possibilità immense e non si può immaginare un mezzo più suggestivo ed efficace per gli intendimenti didattici ». La citazione è ampia, ma riepiloga un punto di vista assai popolare.[2] La prospettiva è, insieme, di manica larga e nebulosissima (oh l'esito

[2] Si potrebbero portare numerose prove dell'equivoco. Scriveva, ad es., L. Laurenti: « A me non dispiacerebbe, mentre il professore legge « I promessi sposi », un documentario dei luoghi manzoniani, oggettivato, cioè, sui luoghi che il Manzoni descrive e in cui situa la sua superba creazione d'arte. La Cineteca ha realizzato questa iniziativa nel documentario sul Leopardi. Ha mandato i suoi operatori a Recanati, ha fatto riprendere gli ambienti della casa natale del poeta, i luoghi e le cose a cui allude la sua poesia, come la finestra di Silvia, la torre del passero solitario, il colle dell'infinito, e poi, ordinatamente, i luoghi della sua dimora a Roma, a Firenze, a Pisa e a Napoli ». Ma crede proprio, Laurent,i che giovi a qualcosa inquadrare il

« pedagogico » che conseguirebbe quel procedere « come in un viaggio » per gallerie e musei!). E non basta, sembra che il commento filmico si estenderà alle poesie liriche di valore « prevalentemente musicale »: « il luogo leopardiano », la « sera del dì di festa », « Silvia », il pastore errante nell'Asia, « il fiore del deserto vesuviano »; i luoghi « dove egli [Leopardi] è vissuto e che hanno suscitato quelle immagini, come le varie regioni d'Italia, che il Carducci, il Pascoli, e il d'Annunzio, hanno evocato nella loro opera, parlano al nostro animo e possono creare la condizione più favorevole per la comprensione dell'arte ». Nient'altro, dunque, il film didattico che una specie di nuovissimo e semovente manuale del touring club.

Nel mondo della scuola, è questo il caso, sintomatico e, ripeto, largamente rappresentativo, di una posizione teorica che, nonostante la posa d'avanguardia, rimane estranea alla sostanza della questione: vi si ignora infatti che le decorazioni illustratorie non penetrano mai negli interessi dello scolaro, perchè non drammatiche e non vitali (per di più, dei documentari non bisognerebbe abusare, perchè danno sovente del sapere un concetto enciclopedistico, quantitativo che forma poco e male. Uno ne può vedere tanti, e poi? La scuola deve dare un'altra idea del sapere, come cosa che si fa con noi, e con sforzo, e per un interesse dominante); vi si ignora del pari i precisi servizi nei quali può essere utilizzato il film didattico; ci si abbandona a futuristiche e puerili prospettive (le figure dello schermo considerate « oasi riposanti dopo una o più ore di matematica »: dato che si tratta di « riposare » dopo le ore di matematica, non credete che gioverebbe più una passeggiata in aperta campagna?); in sostanza vi si disconosce il film come autonomo fatto di cultura (anche per la storia il film si ridurrà ad illustrare i luoghi citati da Erodoto, Livio, e così via), e l'autonomia di ogni singola opera d'arte. Per la quale, noi distinguiamo il tempo della poesia, (che è solo quello reale), « l'ora del tempo e la dolce stagione », « l'alba vinceva l'ora mattutina », « Era già l'ora che volge al desio », dal tempo fenomenico, che per quanto descritto con minuzia di dottrina astronomica non risuona mai ben chiaro nella nostra mente. E distinguiamo ancora il luogo della poesia, i monti del paese di Lucia « sorgenti dalle acque », quelle « cime ineguali », e il cielo e le case e le terre attorno all'Adda, nella fuga di

« colle » caro al Leopardi, che in realtà non è altro che una misera elevazione del terreno, senza alcun elemento di suggestione, e posto a contatto dell'« infinito » solo dall'ispirazione del poeta?

Altro caso di invadenza indebita. Per l'anno scolastico '50-51, agli esami di maturità scientifica venne assegnato questo tema: « Se doveste comporre un film sul romanticismo, quali motivi e quali spunti riterreste più adatti e più interessanti e più vivi per caratterizzare in episodi e scene quel periodo storico e letterario »: dove, in realtà, non era facile capire se occorresse dar prova di competenza in fatto di regìa cinematografica oppure in fatto di storia politica e letteraria. Se si trattava di chiedere agli alunni un rendiconto circa gli studi storico-letterari compiuti, su un certo periodo, non era affatto necessario introdurre l'espediente cinematografico, capace di provocare confusione.

Renzo, dal luogo topografico, che interessa i geografi, i fisiologi, i turisti, le persone del paese.

In realtà, al fondo di questa retorica infatuazione emerge una massiccia disistima per il cinema. « Non saprei immaginare come il mezzo cinematografico possa oltrepassare i limiti della documentazione... L'emozione si produce con la rappresentazione di vicende profondamente umane nei capolavori dello schermo e si ottiene pure con la lettura di un romanzo interessante e suggestivo. Ma né l'una, né l'altra sono possibili nell'ambiente scolastico » (Mario Zangara, professore di italiano al Liceo Mameli di Roma, « Bianco e nero », dicembre 1949). Cosicchè, nell'ambiente scolastico, c'è tempo per una panoramica sull'Abruzzo allo scopo di illustrare o, come si dice, evocare il « clima » della dannunziana « Figlia di Iorio », e non c'è tempo per un dibattito, poniamo, su « Dio ha bisogno degli uomini ».[3]

[3] Chi crede sul serio all'utilità pedagogica del film cerca anzitutto di delimitare un campo di applicazione, fissando appunto ciò che il cinema *non può* fare o sostituire nella scuola. Si constata allora che non esiste la « scossa tellurica » portata, si dice, dal cinema nel settore dell'educazione e che il cinema non costituisce l'ultima e più valida riforma didattica dell'insegnamento. Che contributo può recare nella scuola media una serie di documentari sulle arti figurative? E non dico per l'architettura (benché, anche qui, un competente, lo Zevi, metta in guardia: « ... Bisogna evitare di cadere nella megalomania cinematografica. Il cinema potrà dare la sequenza dei quadri prospettici, il senso della scala umana, la descrizione dell'organismo edilizio e della sua costruzione, gli effetti della luce durante le varie ore del giorno e le stagioni, potrà perfino dare il senso del materiale, la grana, il pulviscolo atmosferico; potrà tutto rappresentare, potrà animare l'edificio con la vita di coloro che lo abitano, ma non potrà dare il senso dello spazio interno. Per comprendere nella sua interezza un edificio bisogna partecipare di persona, muoversi fisicamente, sentirci inclusi nello spazio, divenire noi stessi parte e misura dello spazio »); non tanto dunque l'architettura quanto le opere pittoriche. Si dice: il cinema dispone di un dovizioso complesso di mezzi di espressione (Haesarts cita: le panoramiche, le carrellate, le sovrapposizioni, gli obiettivi deformanti, gli schemi animati, la diversità di illuminazione, i tuffi, le rotazoni della « camera », le giustapposizioni di immagini in movimento, la possibilità di vedere un quadro da più lontano e da più vicino, di spostarsi rapidamente da un museo all'altro, di scalare i quadri, di confrontarli nell'insieme o per particolari, di mescolarli facendo nascere composizioni nuove e inedite). Questo si sa; ma a che giova la tecnica del cinema in vista della comprensione di un'opera d'arte pittorica e all'indagine critica? Il cinema, disponendo di una tecnica che mette le immagini in movimento, si pone in antitesi con ogni forma di attività critica intorno alla pittura, in quanto questa « procede da una visione il più possibile lunga, ripetuta e meditata di oggetti immobili, e destinati all'immobilità ». Per « spostarsi da un museo all'altro », o per isolare particolari e avvicinarli enormemente esiste già l'apporto delle diapositive e della proiezione fissa. Perchè non migliorare questo patrimonio già in dotazione nella scuola, con foto e riproduzioni a colori tanto più economiche e facili da conservare e consultare, o con pubblicazioni da sottoporre alla proiezione epidiascopica?

La più parte dei documentari odierni sull'arte pittorica riuscirebbe, ove fosse introdotta nella scuola, ad una forma educativa antipedagogica. Il lettore veda la brusca messa a punto di R. Longhi, sull'argomento dei documentari artistici, nell'editoriale del numero 3 di « Paragone » (marzo 1950): « Le opere d'arte « stanno », non intendono punto muoversi, dopo che furono, dall'autore stesso, proiettate in una « sosta »: vibrante, bruciante fin che si vuole, ma sempre una sosta di perennità vivente ». E a proposito del « parlato »: « Il Cristo di Giotto a cena non ha mai detto esplicitamente: uno di voi mi tradirà; in pittura non ci sono discorsi; le figure di

## II.

Lo sconfinamento del film didattico da certi limiti definiti rischia di costruire una specie di licenza o congedo che viene dato all'attenzione nel suo esercizio più duro. Se si tiene, però, ben fermo su queste esigenze di misura per cui il film nell'istruzione va inquadrato energicamente nel lavoro mentale, nell'esame dei testi; credo che un lavoro inverso, di estensione in luogo che di riduzione, vada sviluppato nel settore di utilizzazione più proficua per la scuola e per il doposcuola: il film così detto spettacolare. Al film spettacolare compete un posto più ampio nella scuola. *Ma in che senso? e con quali modi?* Questo é l'argomento da dibattere. Tale punto di vista considera il cinema un fatto di cultura e intende adoperarlo quale strumento di educazione morale ed estetica. Ad esso spetterà, quindi, prima ancora di tradurli in realizzazioni pratiche, dissolvere alcune « pregiudiziali sul cinema e l'educazione ». Come è noto, la sistemazione teorica dei problemi pedagogici del film si trova in una fase tutt'altro che stabile: e la prova è che ancora oggi non manca chi mette in dubbio, con argomentazioni non banali, la possibilità stessa di usare il mezzo filmico come sussidio pedagogico.

Esporremo, discutendole, alcune delle più importanti riserve sul valore pedagogico del film.

L. Volpicelli (in una serie di saggi pubblicati su « Bianco e nero »), definisce l'esperienza cinematografica nei termini che seguono: « L'insegna-

Giotto, intendo, non chiacchierano né per bocca loro né per altrui; ma i modi di quelle figure, essi sì che possono parlare ». (Nello stesso senso si esprimono Enzo Carli, « Cinema », 15 febbraio '52, U. Barbaro e R. Paolella, « Bianco e nero », n. 8-9, '50).

Anche nel campo delle scienze naturali è possibile segnare dei limiti all'intervento del cinema. « La mia modesta ma non breve esperienza di vecchio insegnante di storia naturale — scrive in una sua equilibrata relazione P. Pizzoni (« Problemi del cinematografo scolastico », a cura del Provveditorato di Perugia, 1941) — mi ha consigliato di attenermi alle seguenti norme fondamentali nell'impiego dei sussidi didattici in lezioni: 1) Preferire a qualunque sussidio didattico *l'osservazione e l'esperienza diretta.* 2) Preferire i sussidi didattici *statici* per la illustrazione di nozioni riferentisi a fatti e caratteri fissi e circoscritti: come i caratteri anatomici e tassinomici delle piante e degli animali, la proprietà dei minerali, ecc. Servono bene a questo scopo le diapositive, le tavole murali, i plastici animali, vegetali, geologici, specialmente se scomponibili; e meglio di tutti i preparati naturali imbalsamati, a secco, in liquido; i campioni di minerali e rocce; i fossili, ecc. 3) Preferire i sussidi didattici dimostrativi *cinematici* per la illustrazione delle lezioni che implicano sviluppo e comunque movimento e i di cui sussidi statici, non potendo cogliere che un solo momento od un solo aspetto, sono nella impossibilità di riprodurli nella loro evolventesi multiforme complessità. Tali per esempio: l'ambiente in cui si muove un animale; lo sviluppo degli animali metamorfici; gli usi e costumi degli animali; le complesse estese formazioni vegetali alle diverse latitudini e altitudini; i paesaggi geologici, geografici: terrestri, marini, d'acqua dolce; i fenomeni della dinamica terrestre come: cascate, eruzioni vulcaniche e pseudo vulcaniche; gli ambienti degli acquari e dei giardini zoologici, ecc. ». Come ognuno vede, un campo di applicazione quanto mai vasto; purtuttavia si consenta ancora una riserva. Qualche lettore ricorderà il documentario cecoslovacco

mento intuitivo si conclude nella conoscenza e nel dominio concettuale, ma l'esperienza cinematografica è e resta essenzialmente irrazionale. Il giuoco vorticoso dei sollecitamenti affettivi proprio del cinema, è assolutamente ineffabile. Mera emotività appunto». Da qui deriva, per Volpicelli, il problema delle gravissime conseguenze psichiche e morali che «un tale diffuso e pressochè quotidiano trattamento passionario può avere, specie negli anni della formazione e, nella maturità, nelle masse meno difese». Altro elemento di accusa contro il mezzo filmico nell'educazione, è per Volpicelli «la condizione di estrema passività in cui la narrazione cinematografica pone lo spettatore. Lo spettatore — egli osserva — in realtà non guarda, perchè nello spettacolo cinematografico tutto è già stato guardato, e, per tutti gli spettatori... l'immagine è decisa e apodittica: quella, solo quella. Gli oggetti, gli atti sono offerti in un significato univoco, senza possibilità di scampo, e senza *integrazioni soggettive*: talchè, mentre potrebbe sembrare che il cinema abbia acuito il senso dell'osservazione e del particolare, in effetti ha disanimato la particolare ricerca e la personale guida dell'osservazione stessa». Da ciò il carattere di *paticità* del linguaggio filmico, che è in assoluta antitesi con la parola che è «criterio, giudizio, libertà, possesso di sé e del mondo». Al cinematografo si deve dunque attribuire: «... uno dei posti più cospicui tra gli elementi che hanno condotto la nostra civiltà all'attuale dominio dell'irrazionale, sotto il segno della velocità e dell'emotività», e in conseguenza, esso ha «distrutto il rifugiarsi dello spirito in sé, la meditazione... sostituendovi la occasionalità delle emozioni e delle opinioni, l'imitazione critica, il fatuo distacco dalle opinioni e dai costumi, e cioè da valori fissati in elaborazione secolare, la superficialità, insomma, che è il vero corrispettivo interiore della rapidità e velocità della vita».

*Come nasce il pane.* Il singolare di questo film non sta nella eleganza preziosa dell'impianto o nella rabescatura e sapienza della sua illuminazione; ciò che interessa è la vitalità e la straordinaria biologia impressa alla pianta dal regista. Qual'è la posizione dell'autore di fronte al mondo vegetale e alla pianta del grano? Egli non si sovrappone alla pianta e non ne deforma in termini di grottesco o comico o sensazionale la vita. Il regista, se così si può dire, si porta con rispettosa attenzione dalla parte della pianta e, da questo angolo, la segue con l'obbiettivo: ecco perchè nel film vive un dramma: l'esistenza, le trasformazioni, le vibrazioni, le fatiche della pianta; manca completamente una immagine sensazionale, la curiosità antipedagogica di Disney. (Rammentate, di Disney, *La valle dei castori*? Somiglia al sovietico *La vita della foresta*. In fondo lo spettatore segue la stessa vicenda: il comportamento di un castoro, i pericoli che incontra il castoro, i giuochi, il riposo, la fatica del castoro, e così via. Una tecnica eccezionale nel primo e nel secondo caso. In che dunque sta l'enorme differenza? Il film sovietico commuove, il film di Disney stupisce; l'uno ci rende partecipi, l'animale diventa il nostro prossimo, l'altro potenzia la nostra curiosità. Nell'uno c'è la vita, nell'altro il giuoco a sensazione). Nel suo risultato, dunque, il film cecoslovacco rappresenta una manifestazione pedagogica di primissimo ordine: esso accresce, nell'ambito che descrive, la vita delle cose; scuote anche una parte della nostra grossolana disattenzione; agli occhi dello spettatore, il mondo vegetale sale dalla inanimatezza alla vitalità del mondo animale: quelle piante di grano somigliano, nel film, ad animali.

Posta così la questione, diviene difficile, in realtà, per non dire impossibile, parlare ancora di possibilità educative del mezzo filmico. Dove non esiste razionalità, è infatti difficile parlare di educazione, intellettuale, morale o sociale che sia. Movendo da una impostazione di tipo neo-umanistico (« La crisi della civiltà potrebbe essere tutta riprospettata nella decadenza della parola... »), L. Volpicelli incorre in un equivoco di natura teorica. Egli confonde il *mezzo* (il cinema, la sua tecnica, il movimento, ecc.), che è comune a qualsiasi opera filmica, con l'*espressione cinematografica* che invece si concreta nelle singole opere, una diversa e autonoma dall'altra; identifica lo strumento che il regista adopera nel proprio lavoro con l'intuizione poetica; la così detta « natura » del cinema con il grosso della produzione filmica quale si è venuta sviluppando sino ad oggi; e ancora: scambia l'effetto con la causa: la superficialità, l'edonismo, il dilettantismo che sembrano caratterizzare la società contemporanea, considerati come effetto e non causa della superficialità, dell'edonismo e del dilettantismo del mondo rappresentato dal cinema. La prova dell'errore di questa equivalenza tra mezzo ed espressione, appare chiara in due corollari: 1) Volpicelli parla del « regista » in maniera del tutto indiscriminata: non, cioè, di questo o quel regista, o dell'opera x o y, bensì di una sorta di regista-simbolo. Il regista è lo stregone: « Il regista, mentre sembra che crei delle pure immagini liriche, in effetti ordinandole nel movimento, è uno stregone, più ancora che uno psicologo, e se ne serve come strumento per smuovere e sconvolgere a suo piacimento l'emotività dello spettatore, i suoi nervi scoperti ». A rigore, dovremmo dunque dedurre che Chaplin simula la creazione, mentre in realtà non è che il più grossolano tra gli stregoni. E lo studioso insiste sul tema della sua metafora che spersonalizza la concreta figura del regista: « Egli non mira tanto ad educare il gusto dell'arte dello spettatore, il suo occhio filmico, per dir così, quanto a giocare con la sua passionalità, a ottenere che egli subisca le reazioni che vuole imporgli ». Non capisco il senso di « egli », soggetto del periodo: chi riguarda questa finzione grammaticale? Mattoli, e calzerebbe; o anche Flaherty oppure il discretissimo Lean, regista di quel capolavoro di misura che è *Brief encounter*?; 2) Volpicelli ricade nell'antiquata distinzione tra arte e arte, con conseguente gerarchia sulla base della diversa « fisicità » del materiale mediante il quale l'artista opera. Egli non dice che una certa opera cinematografica, o cento altre, costringe alla passività: e questo potrebbe essere probabile; ma che il mezzo o linguaggio cinematografico è passività: quasi che esistesse realmente un linguaggio presupposto e indipendente dalle singole opere (una grammatica a priori), e non avvenisse piuttosto ad ogni regista di inventare volta per volta il proprio linguaggio, dandosi così il caso di un'opera cinematografica che stimola la razionalità assai più che un'opera letteraria. In fondo, questo è ancora il piano in cui si parla dei « mattoni pesanti » o delle « note ine-

spressive »: tanto è vero che si fa menzione della « passionalità dello spettacolo cinematografico » e della « temporalità e superspazialità » delle sequenze filmiche. Inoltre, cinquanta anni dopo l'estetica crociana, la musica viene contrapposta al cinema: « ... i valori sentimentali della musica sono ben lontani dalla passionalità dello spettacolo cinematografico ». E perchè mai? Certa musica subjazzistica scatena la passionalità assai più intensamente di tanta parte della produzione cinematografica. Si dice, d'altra parte, che alla prima esecuzione del poema sinfonico di Strauss, *Vita d'eroe*, l'episodio che rappresenta una battaglia abbia comunicato una tale eccitazione guerriera agli ascoltatori, che molti di questi balzarono in piedi brandendo i loro ombrelli e poco mancò che si azzuffasserro gli uni con gli altri. Standhal racconta che dopo l'esecuzione del *Mosè* di Rossini, il medico napoletano Cotugno ebbe a curare diversi casi di febbre convulsiva in ragazze sovraeccitate dall'audizione della celebre « Preghiera ».

Ipotesi, dunque, piuttosto contraddittoria: e non a caso Volpicelli tende a negare, pur se con notevole cautela, l'attributo di arte al cinema: « Ad ogni modo bisogna andare cauti nel parlare del cinema come arte, quali la musica o la pittura o la letteratura, e quindi, nell'identificare l'emozione cinematografica con la mera emozione estetica ». Che è conclusione anche troppo naturale: la mera emozione estetica non va identificata con l'emozione cinematografica, ma proprio perchè non va identificata con nessuna emozione astratta, quale sarebbe l'emozione pittorica, l'emozione letteraria, l'emozione musicale, e via di questo passo. Che cos'è infatti l'emozione letteraria? Riconosco un'emozione estetica nell'emozione prodotta in me, per es., da questa opera letteraria; ugualmente, definisco « estetica » l'emozione prodotta nello spettatore dal film *La febbre dell'oro*. In realtà, la poesia niente altro è che un componimento particolare, una lirica, un film, un quadro: il lettore moderno è più attento alle concrete individuazioni di ciò che è universale; sente che non c'è la poesia staccata dalle poesie, come non c'è il valore staccato dalle attuazioni particolari di esso valore. Stiamo attenti ai buoni più che cercare la bontà in astratto; più che la statua della Poesia ci interessano le singole attuazioni. E sentiamo perciò molto rispetto per il moto della storia che fa sì che la Poesia sia poesie.

Alla stessa stregua, tutte le definizioni che Volpicelli ritaglia sul vocabolario per il cinema: senso, paticità, tortura, tamburo barbarico che dementa col suo tam tam, specie di liturgia orfica, gran passionario; quando acquistano un senso? Solo quando, come è chiaro, si intendono riferite non al linguaggio cinematografico in sè, ma ad una parte, anche enorme, della produzione cinematografica. Scrive Volpicelli che « la parola è razionalità »: ora, io credo, essa non lo è più di quanto lo sia il fotogramma o il colore: ecco, una volta di più, l'indebita identificazione del *mezzo* con l'*espressione*. La parola può essere come può non essere razionalità. Forse che un'intera

orazione, che è parola, di d'Annunzio, stimola con più vigore la riflessione razionale di certe sequenze culminanti del film polacco *Ultima tappa*? A questo punto, il lettore potrà controllare la poca consistenza di un'altra tradizionale contrapposizione, quella di cinema e letteratura. « La forma attiva — scrive V. — di codesto verbo guardare risulta quanto mai inesatta. Tutto in effetti, è già guardato dal taglio del campo visivo, dal rapporto dei vari oggetti fra loro, dalla loro collocazione, dal loro rilievo, dalla luce. Tutto è già stato guardato, e per tutti gli spettatori, da qual parte della sala si trovino l'immagine è decisa e apodittica: quella, solo quella. Gli oggetti, gli atti, sono offerti in un significato univoco, senza possibilità di scampo e senza integrazioni soggettive ». Cosicchè, suona naturale la conclusione: « mentre potrebbe sembrare che il cinema abbia acuito il senso della osservazione e del particolare, in effetti ha disanimato la personale ricerca e la personale guida dell'osservazione stessa ». Subito dopo, la contrapposizione: « *Quel ramo del lago di Como* e il *tremolar della marina* consentono e richiedono la più vasta integrazione fantastica, senza di cui anzi, restano sorde e opache le parole. Nulla di simile consente l'immagine filmica ». Orbene, l'opera, qualsiasi opera d'arte, è sempre « già guardata »: si tratti del taglio di un palazzo o di un quadro (poniamo come paradigma la « Colazione sull'erba » di Manet), oppure delle dimensioni di una statua. Non esiste in arte il caso in cui l'immagine non compaia decisa e apodittica: « quella, solo quella », senza possibilità di integrazioni: mano mano che il lettore si disciplina e sottomette all'opera e al suo autore, sfronda rigorosamente la propria privata intrusione e coglie l'univoco che è in ogni immagine di ogni opera d'arte. Senza questo sforzo non c'è modo di comprendere l'opera d'arte. In un'opera d'arte c'è sempre qualcosa che è di qua dall'arte, ed è il riferimento necessario e inevitabile alla mentalità comune. Non possiamo spogliare il nome « morte » di tutti i suoi dati di realtà comune, perchè viene a mancare il riferimento, il linguaggio. Ma questo ha carattere negativo, cioè non consente ancora che si pongano esigenze e criteri di carattere artistico. Quando leggo « monte », « uomo », non voglio che sia in un certo modo e non in un altro, non posso volere che sia come il monte che ho dinanzi, come l'uomo incontrato poco fa; anzi ci par quasi di esigere che lo scrittore presenti sì, un monte, un uomo, ma lontani, come staccati da questi che abbiamo troppo di fronte e vediamo in una azione troppo frammentaria, che sia simile a questo e insieme diversissimo per qualche cosa di fantastico, di sostenuto da un'aria diversa, e da uno stile suggestivo, sintetico. Se pretendessimo che in un film ci venisse rappresentato solo quel certo monte o quell'uomo, che provengono dalla nostra personale esperienza, compiremmo un atto arbitrario, e tenderemmo ad intromettere una parte della nostra vita pratica là dove dobbiamo portarci con tutta la nostra vita, ma, allo stesso tempo, con totale umiltà, lasciando cioè all'opera d'arte

tutta la sua libertà. La totale umiltà dello spettatore è la perfetta indipendenza creatrice del regista: egli lavora, certo che la sua opera andrà d'ora in poi a contatto d'una esperienza che la saprà intendere. Non c'è una zona per cui si possa dire: qui la poesia non entra: stanza, monte, luna, non importa quando si rimane nei limiti del comunicabile. L'esigenza è diversa: che la fantasia, cioè, non scombini malamente, turbando la condizione estetica, quel volgersi docile e intero dalla parte da dove si attende l'impressione artistica. Se, dunque, al regista viene data la massima libertà, consentendo lo spettatore con lui quanto più egli ci dispiega un mondo che possiede insieme distacco e grande equilibrio; che cosa esigiamo da lui? Una sola cosa, e difficilissima: un'armonia in questo suo insieme, un'animazione musicale, una commozione, un sentimento, comunque si voglia definire. Per mezzo di questa animazione, egli dà al monte, all'uomo, alla situazione, quei certi limiti, quel certo aspetto e non altri (anche il monte avrà segreti come un uomo, e il vento acquisterà una vita larghissima, l'allodola toni elevati). Lo spettatore, per questa ragione, e non per una presunta rigida determinazione del linguaggio cinematografico, non può chiedere che l'opera assuma un aspetto invece di un altro, e se il poeta vuole rappresentare una commedia, pretendere invece una tragedia. Questa umiltà conquista l'opera d'arte, e certo non è segno di minorazione estetica. Umiltà significa che lo spettatore mette non le proprie proposte ma tutto se stesso nell'opera d'arte, disciplinandosi il più possibile, di mano in mano che si addentra nel carattere dell'opera d'arte che egli viene conoscendo. E' un ritorno dell'umiltà dell'artista che fu tanto più grande, quando sentì la sua rappresentazione dispiegarsi, così, liberamente, come se essa sola esistesse in quel momento, quel quadro, quella musica, quel mondo di poesia. Ma la pigrizia mentale dello spettaore, l'angustia del suo gusto (e non la natura « patica » del cinema), lo arresta ad un tratto e gli impedisce di compiere questo sforzo di disciplina.

La così detta *integrazione soggettiva* (che è già contraddizione in termini: l'opera d'arte, possedendo in sè la propria conclusione, è pienezza e « rappresentazione vivissima ») nasce quando il lettore stacca le immagini dal contesto. Nel mondo puerile, appunto, dietro ogni figura o immagine di poesia v'è un certo fluido spazio che ogni lettore riempie a suo modo. Qui ogni opera d'arte, anche quella che sembra più finita e oggettiva in ogni contorno, vive nella medesima instabilità, e la più formata architettura di un tempio è schiava non solo dei giuochi della luce, ma anche, e soprattutto, dei frammenti visivi, e d'ogni senso e d'ogni esperienza, al modo che tengono i sogni. Così avviene che una lettura de *I Malavoglia*, ad esempio, offra al lettore poco preparato case e paesaggi e persone dai ricordi realmente vissuti. Se poi si scenda ad analizzare il carattere di questa illustrazione, si scorge che essa è tutta ispirata alle nostre prime impressioni di

vita, e vi appaiono liberamente fusi i luoghi, gli uomini e le cose dei nostri paesi d'infanzia. La casa di padron 'Ntoni, come io l'ho immaginata da ragazzo, è una certa casa del mio paese nativo con un orto tutto ingombro di casse: sebbene io abbia mutato la disposizione delle finestre, portandovi di peso certi motivi decorativi un po' confusi che avevo visti in città. La mia spiaggia di Aci Trezza, per chi sa quale cabala mentale, veniva ad essere null'altro che un porticciolo pieno di colorate barche da pesca, che avevo intravisto passando in treno. E vedevo il personaggio del vecchio 'Ntoni con i tratti del taciturno arrotino che lavorava all'angolo della via. Ma si prenda pure il caso del « ramo del lago... » e del « tremolar della marina ». Quale rilievo conferisce a questo isolato particolare della rappresentazione la mente non adulta? Il ragazzo separa, dunque, il particolare dall'insieme, e vi lavora intorno, integra, appunto. Potrebbe non aver visto mai il mare alla levata del sole: allora tuffa il verso citato in qualche occasionale fantasticheria: acqua con pagliuzze d'oro, enorme specchio sotto il disco del sole, e via di questo passo. E si bea di questa sua figurazione; oppure la giustappone a cose viste e la fonde con altri paesaggi che erano già formati nel suo ricordo; l'alterazione si conclude talora con il tentativo di imitare: se, infatti, tutto sta in qualche tratto come « conobbi il tremolar della marina », non dovrebbe poi esser molto difficile. L'adulto, invece, inquadrando la singola immagine nella totalità dell'opera, limita il campo delle fantasticherie: e considera cattivo ascoltatore colui che, per es., sente il bisogno di illustrare una sonata di Beethoven con panoramiche di nuvole e bagliori, prati e cieli. Del pari, l'espressione dantesca non gli sembrerà in sè, nè bella nè brutta, potendosi dispiegare in tutto il suo chiarore solo se accordata nel contesto: la solitudine eremitica della montagna del purgatorio, la solenne attesa e purezza, ecc. [4]

[4] Naturalmente, dopo questa necessaria sottomissione all'opera, rimane il margine, più o meno ampio, in cui l'opera incontra la personale esperienza del lettore. Da qui la diversità di colorazione di ogni lettura. Ma questo accade anche nel cinema, nel quale la diversità dei pareri su di uno stesso film (sull'*Amleto*, per es., o su *Miciurin*) sta a indicare che il potere ipnotico che si vorrebbe attribuire allo schermo, non è mai in realtà così perentorio da porre lo spettatore nelle condizioni di una lastra fotografica da impressionare. Anche nei bambini, le emozioni variano da individuo a individuo. In genere, si può dire che un film di notevole qualità attivizza la mente e la sensibilità dello spettatore né più né meno di un'opera d'arte letteraria o pittorica; mentre è vero che la produzione deteriore, giovandosi di una tecnica più duttile, più pronta, più capillare della tecnica di ogni altra arte, induce, come mai, alla « passività ». Ma quanta parte del bagaglio più deteriore della produzione cinematografica è nata sotto la pressa della censura preventiva e della conseguente autocensura che bocciano senza rimedio ogni idea « attiva »?

Anche C. Pellizzi (« Bianco e nero », settembre 1949) manifesta dei dubbi contro i pericoli del cinema, considerato come sussidio pedagogico. Egli sostiene che la condizione psicologica dello spettatore cinematografico è simile a quella di chi è addormentato e sogna; la sua partecipazione allo spettacolo è mistica, pari a quella dei popoli selvaggi durante le cerimonie mistiche e i riti di stregoneria. Per impedire che il film contribuisca all'asservimento psichico di una società, l'autore non vede

Nel dibattito, si è da più parti cercato di controbattere le conclusioni di L. Volpicelli (« Oggi noi dobbiamo fare il processo proprio al linguaggio cinematografico come tale, e al suo modo di discorrere che fa leva sull'elementare potere di assimilazione patica ed emotiva proprio dell'infantilismo delle masse, anzichè sul processo logico-fantastico del pensiero adulto »). Ma, credo, in maniera non sempre soddisfacente, e al margine, non dissolvendo la radice dell'errore. F. Di Giammatteo dedica all'argomento un lungo saggio (« Significato e conseguenze del linguaggio cinematografico », Bianco e nero, marzo '50). La sua trattazione è simmetrica rispetto a quella precedente. Egli accetta il punto di partenza di V. (irrazionalità del linguaggio cinematografico, e sua struttura istintiva); tuttavia, mentre V. ne deduce la costituzionale e duratura pericolosità del cinema, Di Giammatteo ne deduce, all'opposto, la costituzionale positività. In realtà — egli osserva — qual'è l'esigenza più viva dell'uomo contemporaneo? Una cultura aconcet-

che un metodo: l'iniziativa filmistica libera fiancheggiata da iniziative filmistiche educative da parte del maggior numero possibile di enti pubblici; e per quanto riguarda il mezzo filmico in sé, l'incoraggiare la produzione di « quei films in cui vengono esaltati e portati ad esempio casi individuali di autonomia e consapevole spontaneità di determinazione ». A questo proposito, E. Tarroni giustamente osserva che « non si può fare a meno di notare che, quando si nega la possibilità di una elaborazione attiva e personale del materiale dell'esperienza cinematografica, in conseguenza della stessa natura emotiva ed irrazionale del mezzo filmico, qualunque sia il contenuto narrativo di tale esperienza, esso non potrà mai portare alcun contributo alla formazione della personalità. Una volta affermata la ineliminabile « paticità » del discorso filmico, il film non può servire che ad un fine: propaganda ».

Il volumetto di E. Tarroni (« Filmologia pedagogica », '51) imposta con chiarezza i termini del dibattito; manca, piuttosto, in certe necessarie conclusioni. Una delle obiezioni che più comunemente si muovono contro la possibilità di applicazione a fini pedagogici del linguaggio filmico è che, basandosi sulle reazioni emotive dello spettatore, esso non può contribuire alla formazione di giudizi logici e di valutazioni morali, e non può quindi essere adoperato a scopi pedagogici. A questa obiezione la Tarroni replica con una nota di carattere psicologico: « Il carattere emotivo dell'esperienza sensoriale, suscitando l'interesse, facilita, e non ostacola, l'apprendimento ». Che il carattere emotivo dell'esperienza sensoriale susciti interesse, non vi può esser dubbio: ma il disaccordo comincia proprio qui. Qual è il carattere di questo interesse filmico? E se questo interesse mostrasse alla prova dei fatti proprio il carattere della paticità e dell'irrazionalità? Chiuso il circolo, la questione tornerebbe al punto di partenza. Ma, aggiunge la Tarroni: « Inoltre, il montaggio cinematografico si vale continuamente del processo associativo delle idee e dei sentimenti, e *queste associazioni si traducono in conoscenze, giudizi o deduzioni logiche* ». La sottolineatura è mia: volevo rilevare che l'a. dà per certa e conclusa una circostanza che è invece incerta e problematica, sperimentabile caso per caso. Essa attribuisce al mezzo in generale (il montaggio) capacità particolari che appartengono all'operatore, all'artista, al realizzatore. Spunta il consueto scambio tra mezzo ed espressione: il montaggio potrà produrre associazioni che si traducono in conoscenze e giudizi, ma ciò è da verificare non prima ma dopo ogni singola opera. L'obiezione era di poco peso: se, infatti, la tecnica (montaggio, trucchi, ecc.) è posta a servizio di un punto di vista disonesto, il film tenderà ad inibire il giudizio e la valutazione morale, altrimenti lo susciterà, poichè il giudizio è una riflessione sopra un fatto, e non il fatto in sè o la sua registrazione. Esaminando l'altro ordine di obiezioni alla validità della funzione pedagogica del film (« il linguaggio filmico non può darci mai una rappresentazione veramente obiettiva della realtà, ma solo una interpretazione soggettiva di

tuale, permeata di concretezza e di assoluta sincerità, superiore alle dilacerazioni tecnicistiche e alle grossolane antinomie di buono-cattivo, bello-brutto. Orbene, il cinema, spezzando il predominio secolare della « razionalità », appaga compiutamente questa esigenza. L'irrazionale del linguaggio cinematografico si manifesta, appunto, in forma di « sincerità »; questa tensione è sempre evidente: dai tentativi filmici di propaganda alla produzione educativa e all'arte.

Di Giammatteo si è sforzato di superare polemicamente la condanna del cinema, sanzionata in base alla caratteristica di irrazionalità del suo linguaggio. Egli ha contrapposto ad un'astratta condanna una altrettanto astratta apologia. La questione in sostanza non ha mosso un passo avanti perchè, come accade, un'astrazione vale l'altra. Anche questa conclusione di segno opposto non regge ad una analisi attenta. E per tre ragioni: 1) lo scambio di mezzo espressivo e opere concrete che conduce a un determinismo materialistico consistente nell'attribuire certi effetti espressivi a un elemento bruto, le « immagini »; 2) la definizione e successiva contrapposizione di civiltà razionale e civiltà aconcettuale (come di preistoria e storia); spartiacque, il cinema, che avrebbe portato in seno alla civiltà e all'educazione la più completa *rottura* (e qui la storia è concepita come storia delle idee e non come storia dei rapporti tra gli uomini): ancora una volta l'autore scambia l'effetto per la causa (il cinema che modifica la società e non la società il cinema). Scrive Di Giammatteo: « Da cinquant'anni il

questa realtà »), si noterà che essa è stata da tempo liquidata come poco significativa dagli studi di estetica. Perchè, di che realtà si tratta? Della realtà intesa secondo il modulo naturalistico, e allora si esce dal dominio dell'arte, e si entra nel campo della scienza o della logica; ma se non è di questo che si fa questione, non capisco a cosa si voglia alludere: dandosi sempre, per ogni opera d'arte, un punto di vista, una singolare opera d'interpretazione della realtà, e la differenziazione tra opera e opera avvenendo appunto in virtù di quell'elemento « soggettivo »: e tanto più forte è la personalità tanto più netta è quest'impronta soggettiva nell'elaborazione creativa della realtà. Alla Tarroni pare invece che l'obiezione contenga un fondamento molto più serio della precedente « in quanto si basa sul fatto, innegabile, che ogni elemento della struttura del film, dalla più semplice inquadratura fino al montaggio definitivo del film, è scelto dal regista in funzione di una sua particolare maniera di vedere la realtà ». Quindi, sulla scorta di Balàzs e di Spottiswoode, essa pazientemente controbatte l'inesistente difficoltà e abbozza un astratto catalogo di categorie, graduando i generi di film secondo la loro maggiore o minore « obiettività »: dalle riprese cinematografiche a scopo di ricerca scientifica, in cui la personalità del regista « può anche essere assente completamente dal film » sino, all'altro capo della graduazione, al film di propaganda in cui la realtà dei fatti rappresentati subirebbe una deformazione in funzione di particolari convinzioni dell'autore del film. Che è ancora il tipo di catalogo positivistico con categorie invece che opere, generi invece che personalità. Si può, ad es., asserire che il « montaggio semplicemente narrativo » registra la realtà nuda e cruda perchè « si limita ad ordinare i dati della narrazione per rendere comprensibile lo sviluppo dell'azione »? Questo sarà vero per ciò che riguarda l'oggetto della rappresentazione e la sua registrazione filmica; ma la luce in cui è tagliata la rappresentazione, il ritmo della vicenda, ecc., E, d'altra parte, si può dare per certo che l'impronta del regista è del tutto assente nelle riprese cinematografiche a scopo di ricerca scientifica?

cinema ha iniziato un processo di « sconcettualizzazione » della cultura che è andato sempre più avvicinandosi — malgrado l'imponente e massiccia resistenza dell'industria — alle necessità vere dell'educazione moderna... Si possono considerare acquisiti all'indagine due punti culminanti dell'idea intuita da Epstein: la creazione di una cultura finora sconosciuta ed il concetto dell'infinitamente umano e dell'infinitamente sincero cui tende per naturale inclinazione il linguaggio cinematografico ». E più oltre: « Il cinema ha inferto un colpo gravissimo alla struttura razionale della conoscenza umana quale si era creata attraverso secoli di esperienza e la graduale stratificazione delle consuetudini. Si noti che v'è stata una trasformazione delle basi stesse del processo conoscitivo, un rivoluzionamento dall'interno, qualcosa come una formidabile scossa tellurica destinata a mutare il volto della civiltà... in sintesi, il nostro punto di partenza può essere enunciato a questo modo: il senso della frattura prodotta dal cinema in seno alla cultura contemporanea risiede nella contrapposizione — che esso ha automaticamente provocata — tra gli impulsi razionali che nascono dalla lettura della parola scritta o dall'ascolto della parola parlata, e gli impulsi immediati (voce pura e diretta dell'istinto) che scaturiscono dalla visione delle immagini ». L'autore si mantiene sempre nel giro dello stesso equivoco; la distinzione è del tutto astratta: l'impulso che nasce dalla lettura in astratto (cioè non la lettura di un'opera definita) non è nè razionale nè antirazionale, proprio come il bianco o il verde non sono colori nè belli nè brutti, ma sarà il vivere in un quadro o in un affresco che li renderà tali. Dalla lettura della parola scritta o dall'ascolto della parola parlata possono scaturire spesso quei particolari impulsi che Di Giammatteo suppone di esclusiva pertinenza del linguaggio cinematografico. Ritroviamo, in conclusione, le inesattezze che riducevano il peso dell'intervento di Volpicelli. Dicevo che non regge la contrapposizione di cultura razionale e mediata contro cultura aconcettuale o immediata-intuitiva. Infatti: Di Giammatteo scrive che la cultura fondata dal cinema « non rappresenta una progressione rispetto a quella precedente, ma una rivoluzione »: ma perchè contrappone rivoluzione e progressione? non è proprio questo il significato più legittimo del concetto di rivoluzione: essere, cioè, una progressione, una trasformazione, poichè nella cultura come nel resto della vita, nulla nasce ex novo, ma tutto è sviluppo, per quanto nuovi possano essere i frutti? Posta così la questione, di ognuna delle rivoluzioni « pre cinematografiche »: cristiana, dell'89, sovietica, non potrebbesi parlare, assai più ragionevolmente, di scossa tellurica? Che dire poi della « rottura » tra civiltà greca e civiltà ebraica? e, per quanto riguarda le opere della produzione romantica, Beethoven per esempio? Il cinema, in realtà, per ora agisce su aspetti secondari del costume: il modo di acconciarsi i capelli; di baciare e accostare una persona; di vestire; di sistemare l'interno di una casa; di coltivare il particolare erotico (« Silvana P. lascia

cadere una scarpina e poi si toglie l'altra con la punta del piede nudo ») o « giallo » (il mondo dei gangster). Esso è l'effetto di una società, o se vogliamo un suo aspetto; più che creare, è un eccezionale divulgatore: ha giovato di più il film di Olivier alla conoscenza di Shakespeare che tutti i professori di inglese del mondo intero (e così tanta gente parla, magari a sproposito, di eutanasia, di psicanalisi; molti solo attraverso lo schermo hanno conosciuto le sembianze di un balletto o ascoltato un melodramma). 3) Non regge neppure la descrizione stessa dell'essenza del cinema che è confusa e irreale, tra i tetti e il cielo; accettandola, si ha un bel mettere le mani avanti: si ritorna alla vecchia distinzione fisica e alla gerarchia tra le arti. Scrive Di Giammatteo: « Il linguaggio parlato e scritto ha bisogno di un codice, di una grammatica [ma non possiede la sua grammatica anche il cinema?], e richiede perciò l'intervento continuo di una logica, anche se di una logica inconscia e meccanica, e non sempre palesemente avvertita [ma non è sempre così?]. Di conseguenza, la ragione si accompagna solidalmente anche alle manifestazioni più elementari dell'uomo, allo stesso suo modo di comunicare con gli altri. Le forze dell'istinto si esprimono perciò — nell'ambito di una cultura che fino a ieri ha regnato sovrana — attraverso il filtro disciplinatore di un elemento estraneo ». Dunque, sino a ieri l'istinto era filtrato dalla ragione; oggi, col cinema, l'istinto è allo stato puro, uscito dall'alveo ove per secoli la ragione lo ha guidato. E continua: « Pur non rinunciando a servirsene, il cinema ha abolito la necessità della mediazione, permettendo alle forze profonde dell'istinto e del sentimento di giungere alla superfice e di comunicare con l'esterno nella loro intatta purezza ». Ma le forze profonde dell'istinto e del sentimento non giunsero nelle manifestazioni artistiche ed etiche del passato alla superfice e all'esterno nella loro intatta purezza? Non vi giunsero, per es., con la « commedia dell'arte » e con il circo? E l'*Amleto* di Shakespeare è più filtrato dell'*Amleto* di Olivier, oppure è vero il contrario? E che dire del melodramma di Verdi, della possente immediatezza della « tempesta », per portare un caso tra cento, nel primo atto dell'*Otello*? (« Come in un mazzo di carte — ha notato benissimo G. De Benedetti, e l'osservazione ci pare esemplare per l'argomento in questione —, i grandi tipi umani, le eterne posizioni della sorte, le perenni immagini del destino gli si annunciavano sotto l'araldica massiccia dei segni e dei colori, dietro l'ammiccare complice e bislacco delle figure vestite di rosso, di verde e d'oro. Ma quando, fulmineamente, Verdi ha attraversato le maschere e scoperto l'uomo, allora tu li vedi, quei ritratti in musica, quella vicenda raccontata per cantilene, accenti della frase e melodia. E se vuoi dire a te stesso perchè quelle musiche ti abbiano persuaso così nel profondo, ti accorgi che la parola *bello* non ti serve più, e devi adoperare la parola che vale anche per i ragionamenti giusti. Devi dire che sono vere ». Cosicchè Verdi riesce, con il linguaggio musicale, a resti-

tuirci il senso della realtà, palmare come il risultato di una osservazione giusta: « Dopo di avere ascoltato Verdi, ci pare impossibile di avere così a lungo soggiornato nel mondo, noi e tutti i nostri vecchi, senza esserci accorti che le cose stavano precisamente come Verdi ce le ha mostrate. E si capisce che, per la prima del *Rigoletto* alla Fenice egli abbia tentato, fino all'ora di andare in scena, di tenere segreta l'aria de « La donna è mobile »: quella era talmente la inflessione della vita, quando gongola ed esulta in una fatua, insolente gioia di vivere, che se gli uomini ne fossero stati avvertiti, avrebbero creduto di saperlo da sempre e lui Verdi, quella sera a teatro, avrebbe fatto la figura del plagiario »).

In base a quale considerazione Volpicelli e poi Di Giammatteo fondano la loro proposizione sull'essenza del linguaggio cinematografico? In realtà essi in primo tempo esperimentano le manifestazioni di questo linguaggio nelle sue forme concrete e definite, le opere, senza le quali non esisterebbe e neppure sarebbe pensabile un linguaggio qualsiasi; poi prendono ad indagare sugli effetti, autentici o supposti, di queste opere sul pubblico. Più tardi ancora, però, tralasciando questo piano di esperienza empirica, trascurano opere di carattere diverso e di diversa influenza sul pubblico. Da questo arresto a mezz'aria nasce la definizione di peculiarità del linguaggio cinematografico. Ma se, come imporrebbe l'ordine logico, allargassero la rassegna delle opere, incontrerebbero manifestazioni concrete che contraddicono la descritta essenza del cinema: e sarebbero indotti a cercare, piuttosto che l'essenza di un'arte in genere, l'essenza delle singole opere d'arte. Perchè altrimenti sono possibili gli equivoci; e si comincia proprio dal concetto fondamentale di essenza di un'arte, che il critico crede di avere ben chiaro nella mente, quando esso diventa chiaro solo nell'esame concreto di questa o quella poesia, perchè l'essenza in astratto non esiste, e c'è solo l'essenza concreta, la sola veramente esistente di questo o quel poeta, con sua particolare legge e tono. Illusione questa analoga a quella dell'artista che crede di possedere una tecnica in potenza, uno stile in potenza, e la sola tecnica e il solo stile sono invece la tecnica e lo stile di una sua opera d'arte effettiva; e se l'artista si ostina dietro a questa sua tecnica in potenza, quello è artista di basso ordine che riuscirà solo ad artifizi e a fredde opere accademiche. Nella perorazione conclusiva, Di Giammatteo osserva che, per stabilire un clima di comprensione e di sempre maggiore collaborazione, andrebbero aboliti i diagrammi della consuetudine e della malafede che oggi separano l'uomo dagli altri uomini e dal mondo. E termina: « Con il suo linguaggio visivo (quindi intuitivo e irrazionale), il cinema è naturalmente incline alla abolizione di tutti i diaframmi tra uomo e uomo e tra l'uomo e il mondo e a tale opera arreca un apporto fondamentale ». Ma questa è una predicazione generica, a cui si può replicare che l'arte ha sempre tenuto questo comportamento. E la stessa esortazione, oltre che al

cinema, può essere indirizzata alla letteratura, alla filosofia, alla politica. Dunque, si tratta di un dover essere, qualcosa che sarebbe bene fare, una esigenza. Il cinema può fornire, in questa direzione un enorme contributo, è vero, *ma non per la supposta essenza o inclinazione naturale* (l'irrazionalità, l'aconcettualità), che non esiste, bensì per la sua tecnica che gli conferisce pieghevolezza, verosimiglianza e potenza di diffusione. Appunto perché si tratta di tecnica, si dovrà però parlare anche dell'uso vario che il regista è in grado di fare di questa tecnica. Perchè potrebbe accadere anche il contrario, che cioè il cinema, invece che unire l'uomo e il mondo, divida con nuovi diaframmi: il cinematografo e la radio possono diventar cagione di preoccupazione quando vengano a mancare altri fattori di istruzione e di educazione, e non esistano perciò limiti efficaci al loro uso. « I mezzi audio-visivi — scrive S. Valitutti ne « L'educazione degli adulti » — sono indubbiamente più mezzi di unione con il presente che non mezzi di unione con il passato. Si comprende perciò agevolmente come e perchè il loro uso sia pericoloso proprio là dove scarseggia tra gli adulti l'uso dei mezzi di unione con il passato. Qui i mezzi audio-visivi rafforzano la tendenza ad isolarsi nel presente e ad uscire sempre più da se stessi ». Disse A. de Tocqueville che nelle moderne società democratiche ogni nuova generazione è un popolo nuovo, in quanto in tali società la regola è il continuo movimento che travolge anche i legami di solidarietà con il passato, legami che quando restano saldi e vivi stringono nell'unità dello stesso popolo le generazioni successive.

In realtà, quello che F. Di Giammatteo decanta nel cinema (l'immediatezza, la « sincerità »), una volta si diceva dell'arte in generale. Spesso abbiamo abusato del detto che la poesia è la lingua primigenia e materna del genere umano, che sarebbe il traslato della fantasia nata innanzi del pensiero logico. Eppure la poesia è sempre, nel cinema come nelle altre arti, la massima semplicità o « sincerità » filtrata dalla conoscenza e dagli affetti, e solo da una più intensa maturità di cultura, nel ricorso della vita, nasce una più pura poesia. Ora il dono di guardare il mondo con poetica e piena sincerità non può essere in contrasto con il filtro disciplinatore della razionalità: l'esperienza più saggia e più sostenuta dalla razionalità, come non impedisce il sorriso affettuoso e puerile, non impedì ad Omero d'essere poeta. La ricerca della peculiarità di un'arte è un vicolo cieco: le « essenze » si moltiplicano, confondendosi al punto che una elide l'altra. Al linguaggio del cinema definito come « possibilità di fornire, attraverso un procedimento espressivo non legato alle esigenze razionali, l'immagine semplice, sincera e autentica della realtà del mondo e dell'uomo », si giustappone, ad es., la definizione escogitata da M. Mila per la musica: essere l'espressione musicale, o meglio l'espressione artistica, di struttura non mediata, ma alogica e

intuitiva, per cui l'a. parla di « carattere inutitivo, anzichè logico e raziocinante, della creazione e dell'apprensione artistica ».

Non ci resta ora che osservare più da vicino, sul vivo del processo educativo, il rapporto concreto che intercorre tra ragazzo e linguaggio cinematografico. Vedremo che questo linguaggio non dà luogo né alle temute involuzioni o catastrofi né alla rottura in due tronconi della storia dell'educazione. Per quanto riguarda gli effetti della immagine filmica sui ragazzi, si può vedere il lavoro compiuto dalle signore Caruso e Albertini, nel laboratorio Piaget a Ginevra. Servendosi del sistema dei questionari, le due studiose hanno notato per i fanciulli: 1) difficoltà di interpretare gesti e atteggiamenti dei personaggi; 2) difficoltà di indicare con precisione la posizione dei personaggi rispetto ad un oggetto determinato; 3) difficoltà di identificare forme geometriche regolari, ed in grado più limitato, di riconoscere anche una forma geometrica molto nota; 4) difficoltà di fare comparazioni precise, in merito a grandezze e somiglianze, anche quando i due termini da comparare sono stati visti ripetutamente ravvicinati. Le due autrici si sono chieste se tutte queste difficoltà incontrate dai ragazzi siano dovute ad incapacità di percepire nettamente, di paragonare con precisione, di interpretare con esattezza e con giusto riferimento, oppure dipendano dalla rapidità della visione. E avanzano a questo riguardo l'ipotesi che gli errori dei ragazzi dipendano prevalentemente dalla rapidità con cui le immagini passano sullo schermo. L'intervento, nel dibattito, delle signore Caruso e Albertini costituisce un punto di notevole importanza. Il consiglio ai genitori di essere prudenti nel permettere ai loro figli la frequenza al cinema e la preoccupazione per lo sforzo eccessivo al quale si sottopongono i ragazzi durante le consuete proiezioni nelle sale di spettacolo, poggiano su una attenta documentazione. L'obiezione sorge a questo punto; posso formularla nei seguenti termini: perchè le autrici dell'inchiesta limitano al cinematografo la loro sostanziale riserva? Si tratta dunque di un difetto costituzionale del cinema (la velocità della visione) o, invece, di un cattivo uso, di un uso inadeguato del mezzo cinematografico? La discriminazione, quella linea di generica diffidenza che, in certo modo, le autrici tracciano a scapito del film, non ci sembra sufficientemente maturata. Il ragazzo, leggo nel saggio, non conserva una visione organica del film proiettato; non coordina le parti; le connessioni mancano spesso di proporzioni, di precisione; il particolare si sovrappone al tutto, il rapporto circostanziato tra l'oggetto della realtà e l'oggetto del film non esiste; per esempio, rispondendo alla domanda: a quale imbarcazione del lago Lemano somiglia la barca più piccola di Nanook?, i più non riescono a intravvedere alcun rapporto preciso tra l'oggetto della loro quotidiana esperienza e l'oggetto del film, e inventano: la piroga, il veliero, la canoa, la slitta. Che questo accada al ragazzo durante la normale proiezione cinematografica, non sembra contestabile; ma ciò,

al ragazzo, accade solo di fronte al film o non gli accade, invece, anche di fronte al libro, al racconto, al giornale illustrato, alle proiezioni fisse, alle stampe, ecc.? Anche in tali prove il ragazzo difetta di prospettiva, non avverte, per così dire, il « campo lungo », con difficoltà riesce a precisare e definire; partecipa intensamente alla vicenda ma si fa troppo sotto; non padroneggia le giunture della trama nè si distacca dall'oggetto: e senza distacco non c'è proporzione. Si può documentare facilmente la validità di questa asserzione: chi a Boboli assisteva al *Troilo e Cressida*, ricorda che Visconti soddisfece gli intenditori, ma irritò e, diciamo, rattristò i ragazzi presenti, lettori dell'« Iliade » sui banchi del ginnasio: quello, dunque, Achille? quello il grande campo greco? quelle le sognate battaglie? Certo che le misure di Omero sono piuttosto favolose, crudamente realistiche invece, quelle di Shakespeare, ma il fatto importante è che quei ragazzi non sopportavano il confronto, non volevano intravvedere il paragone con le dimensioni esatte della realtà. Di un altro piccolo episodio voglio fare menzione: in una prima classe liceale, qui nella città dove abito, fu assegnato il tema: « Carattere di Dante ». Ebbene, la grande maggioranza degli scolari confuse e sovrappose il personaggio-Dante, peregrinante attraverso i regni dell'oltretomba, al poeta-Dante, autore della *Commedia* e creatore di tutti i personaggi; e così quegli scolari rilevarono certi tratti appariscenti del personaggio: la violenza, la fierezza, la severità, ecc., componendo in tal modo il ritratto, assurdo perchè unilaterale, di un Dante marziale, arcigno, collerico e vendicativo. Eppure ognuno di loro aveva letto, e anche apprezato, le soavissime pagine su Francesca, su Pia, su Piccarda, su Bonconte, e via di questo passo! Anche queste equivalenti alterazioni e disarticolazioni che avvengono in sede letteraria sono dunque incontestabili. Perché allora meravigliarsi se, a proposito del film citato, i ragazzi di Ginevra non ricordano tratti del paesaggio, e neanche uno di loro spende qualche parola per la « desolazione e monotonia dell'ambiente »? Se avessero dovuto riferire sulla citata proiezione — osservano le signore —, esse non avrebbero certo mancato di « parlare di quelle immense distese di neve, del mare gelato, dei blocchi di ghiaccio, di quel perenne, informe, monotono biancore, in cui si muovono e si affaticano quei pochi e piccoli personaggi ». Già; ma anche l'insegnante correggendo in scuola gli elaborati, pensa che se toccasse a lui di riferire sulla figura dantesca di Manfredi, per fare un caso, non tacerebbe del paesaggio circostante — quella montagna alta, solitaria — che conferisce al personaggio così grande e assorta nobiltà; e invece, non trova uno scolaro solo che riesca a legare il paesaggio con la figura. D'altra parte, quanti sono i ragazzi che, pur tenendo la foto sotto gli occhi per tutto il tempo possibile, riescano ad inquadrare nelle proprie descrizioni, la solenne sfilata di figure (nel Tributo di Masaccio) con le gobbe altrettanto solenni e funzionali del paesaggio? Generalmente il ragazzo

presta attenzione al paesaggio, simpatizza col paesaggio, solo quando il paesaggio si incarna e scende sulla terra, per così dire, quando esso cioè assume figura, voci, proporzioni congeniali all'orizonte del ragazzo, il quale, si sa, esige l'animazione dell'oggetto: se il filo d'erba parla come si deve, o la stella o la pietra o l'utensile riesce a guadagnare la confidenza di lui, allora il ragazzo spiana ogni sorta di differenze tra l'uomo, orgoglioso della propria supremazia, e il paesaggio — pietra fiume filo d'erba o montagna che sia. Purchè l'oggetto venga risolvendosi in un nodo drammatico (nel senso etimologico della parola) e non rimanga solo sfondo, descrizione; i genitori e i maestri sanno bene che il ragazo durante la lettura « salta le descrizioni », anche se stupende in sé.

Viene qui a proposito l'altra obiezione. In quali condizioni di visibilità si trovano i ragazzi sottoposti all'inchiesta? Condizione veramente ideale, la loro, leggo nel saggio; infatti i ragazzi di pressoché tutti i cantoni svizzeri, a causa di una saggia disposizione legislativa non possono usufruire del cinematografo che il giovedì e la domenica. Ora non credo che siffatta condizione sia proprio ideale; essa presenta un aspetto favorevole, ma anche un aspetto negativo. Negativo in questo, che il troppo scarso contatto col mezzo cinematografico non agevola la comprensione del film, quella speciale capacità ed abitudine di organizare le parti della proiezione in un tutto unico che fa distinguere a occhio nudo una persona anziana che abbia una certa familiarità con le sale di spettacolo, da un'altra persona anziana, anche intellettualmente robusta, che alle sale di spettacolo invece non vada quasi mai. Osservazioni identiche del resto fa chi dice che una o due ore la settimana di esercizio sul sillabario non bastano e lasciano dura e faticosa la lettura al ragazzo. Fa bene, naturalmente, la città di Ginevra a non lasciare in pasto ai ragazzi film scadenti; anche il ragazzo che vuol nuotare non dovrà tuffarsi nell'acqua sporca del porto, nè bagnarsi per ore e ore; ma che vuol dire ciò? Nient'altro che questo: che egli deve tuffarsi in un punto in cui l'acqua è pulita, e non bagnarsi oltre misura e senza regola. Che significa, dunque, concludendo, il fatto che il film costringa oggigiorno il ragazzo ad uno sforzo eccessivo? Nient'altro che questo: che bisogna procurare al ragazzo un'acqua più pulita, cioè film migliori, tecnicamente adeguati alla lineare semplicità dell'età di un ragazzo, il quale non è affatto una « riduzione di adulto » [5]; che per nuotare meglio, faticando di meno, bisogna allenarsi, vedere cioè più spesso e in occasioni più varie, buoni film; che non bisogna andare in superallenamento, non bisogna cioè credere che il cinematografo possa fare tutto, sostituire tutto, manipolare tutto.

[5] Nel volume « Lo spettacolo in Italia », edito dalla S.I.A.E., si legge che, in complesso, per lo spettacolo, sono stati spesi nel 1951, 94,5 miliardi di lire ripartite così: teatro 7,4 miliardi; cinematografo 72 miliardi; manifestazioni varie 8,6 miliardi; manifestazioni sportive 6,5 miliardi. Il mercato cinematografico rispetto all'anteguerra presenta dimensioni all'incirca doppie. Eliminando l'incidenza dell'aumento demogra-

## III

Al film spettacolare compete un più largo posto nella scuola. Si tratta ora di stabilire la portata e i limiti di questa affermazione. Esiste, come è noto, la proposta di introdurre nella scuola media superiore l'*insegnamento della storia del cinema*. Pedagogia spericolata, si è detto da qualche parte; a me pare che, sì, la proposta corra il rischio di lasciare il tempo che trova e di seminare un po' più di confusione — ma per la ragione inversa: la proposta dell'insegnamento della storia del cinema appartiene ad una didattica assai logora. Anch'essa invero ha origine dalla mentalità che vorrebbe nella scuola, anzi in ogni ordine di scuola, impartire un insegnamento per ogni verso completo, facendo degli alunni dei fanciulli o ragazzi onniscienti e riuscendo in effetti a farli non dirò onni-ignoranti ma ampiamente ignoranti. Mancanza assoluta di discrezione e scrupolo enciclopedico: una man-

fico, il numero dei biglietti venduti annualmente ad ogni abitante è 15 contro 8 del 1938. Il fenomeno della penetrazione del cinematografo si verifica nelle campagne, nelle piccole e medie città, nonché nel sud e nelle isole. Questa enorme circolazione cinematografica non si occupa quasi per niente — o solo nel senso più deteriore — dei ragazzi (che pure costituiscono una parte non secondaria del pubblico: si può calcolare, per ragazzi dai 12 ai 15 anni, una media di quattro proiezioni al mese). Un segno della criminale disattenzione del cinema, si può trovare nell'indice delle preferenze dei giovani: *Tormento, Core 'ngrato, La matadora, Il bivio, Catene* occupano i posti d'onore. Il gusto è scadente (nota giustamente I. Calvino che « il pubblico di una partita di foot-ball, che è largo e disparato come può esserlo quello di un film, è in confronto un prodigio di spirito critico, di sottigliezza d'analisi, di partecipazione attiva »); ma ciò che più preoccupa è la uniformità di questo gusto: le preferenze dei ragazzi di 17-20 anni non differiscono che di pochissimo dalle preferenze dei ragazzi di 11 anni. E come potrebbe essere diversamente? Noi non abbiamo, per i bambini e per i ragazzi, che sporadiche istituzioni ricreative: rarissime recite, pochissimi spettacoli cinematografici adatti, niente musica, niente mostre, niente sale apposite. L'incuria verso i piccoli e il costante prevalere dell'interesse commerciale — un interesse miope — si rivelano anche nell'ignoranza di certe difficoltà che il ragazzo incontra nella visione di un film: i numerosi scambi del punto di vista, per es., o le panoramiche, le carrellate, il controcampo, il salto indietro (flash-back), i personaggi mobili contro lo sfondo fisso, ecc. Su 23 alunni della II classe (dagli 11 ai 14 anni) di una scuola media, alla domanda: capisci sempre quello che vedi al cinema?, ben 21 hanno risposto: no.

Alla cinematografia, in Italia, come allo sport, come all'esercizio della musica, come alla storiografia, ecc., mancano le fondamenta: il *vivaio* cioè, la scuola, il tessuto connettivo di una lunga e costante preparazione, l'azione collegiale e di squadra, la vita associata. L'improvvisazione genialoide, che arde e si spegne come fuoco di paglia, viene chiamata « genio latino ». Ed ecco che se nel giuoco del pallone viene un bel giorno a mancare l'atleta-asso, tutta l'organizzazione, che è vissuta campando alla giornata senza un metodo o una riserva alle spalle, s'affloscia e gira a vuoto. E ancora: perchè in Italia non si sa più eseguire musica? Perchè, scomparso l'astro della scena, i cantanti odierni girano come commessi viaggiatori e vanno dappertutto e fanno un po' di tutto e anche le orchestre fanno un po' di tutto senza disciplina, senza guardarsi alle spalle, senza una fattiva specializzazione e sguardo d'assieme. E le « grandiose » e vacue sintesi di tanta nostra storiografia che disprezza la fatica filologica e purtuttavia vuol chiudere il mondo in una noce? Se alla cinematografia italiana non approntaremo un clima più salutare e una più vasta riserva, essa né si farà le ossa, né crescerà, né reggerà alle ondate avverse.

ciata di letterature straniere, una manciata di storia dell'arte, una di filosofia (dall'acqua di Talete in su), e così via; ed ora anche una manciata di cinema, per cui, se lo scolaro dovesse studiare tutto quel che gli dicono di studiare, non gli basterebbe la giornata, anche se non dovesse far altro. L'idea assurda che si debba far conoscere tutto lo scibile, si allarga dalla scuola, per varie diramazioni, alla società. E' certamente utile prendere il sapere e spezzarlo in parti distribuite pazientemente agl'indotti nella lezione o conferenza o articolo divulgativo. Ma i limiti di questo modo stanno sia nel carattere enciclopedistico della presentazione del sapere, sia nella passività di chi lo riceve, separando nettamente il momento creativo dal momento recettivo. Il lavoratore, per es., se ne interessa vivamente all'inizio, in seguito se ne allontana stanco o sgomento. Perché se il sapere è presentato come un tutto immenso, di cui non è possibile ricevere che delle particelle minime, e questo già costa sforzo; dove si troveranno le forze per sollevarsi da tale stato di inferiorità? Conferenze sul cielo, sulle piante, sugli animali, sul corpo umano, sulle malattie, sulla storia, sulla geografia, sulla letteratura, sulle arti, sulla chimica, sull'elettricità, sulle navi, sull'aviazione ecc. ecc.: non si finisce mai. Inoltre, davanti a questa sterminata enciclopedia, specie di dio in terra i cui sacerdoti sono i dotti e gli scienziati, in quale atteggiamento sta il popolo? In quello di imparare, ricordare se possibile. Per andare oltre questo modo, bisogna spostare l'asse della cultura divulgata da quella informativa a quella formativa; voglio dire, da ciò che istruisce a ciò che educa, dai problemi periferici a quelli centrali, che interessano direttamente: piuttosto di sapere i nomi di tutte le costellazioni, o i particolari del pesce elettrico, o della vita polare, studiare i problemi sociali, politici, morali, pratici con i quali si urta quotidianamente. Da qui sorge poi l'interesse per le questioni del sapere scientifico e tecnico.

L'insegnamento della storia del cinema nella scuola media non rappresenta, ripeto, una soluzione conveniente. La questione resta aperta: è probabile che più che di teorie gioverebbe il contributo di prove precise. Appunto nei limiti di un contributo alla ricerca, credo che possa presentarsi l'esperienza didattica da me svolta insegnando in una scuola media superiore di provincia. I preliminari di questa esperienza appartengono alla consueta didattica: l'insegnante cerca di individuare la fisionomia della propria scolaresca e saggia il contrasto tra le tumultuose sollecitazioni del mondo circostante e la poca vitalità della scuola, chiusa nella sua pedanteria lezionaristica, appesantita dalla palla di piombo dello scrupolo enciclopedistico, che è un polverio, un insieme di briciole, che non producono pane. Questo insegnante escogita allora, come primo diversivo, la «lezione» del lunedì. Il centro vivo della sua classe è l'attività del lunedì. La quale consiste in questo: niente compiti o ripetizioni; si tengono invece dibattiti e conversazioni su argomenti proposti dall'insegnante o dagli scolari. Orbene, il cinema

ha trovato in questa sede l'accoglienza più utile e più seria. In realtà, l'insegnante cerca di reagire alle magagne tradizionali della nostra pratica di scuola, partendo per il suo lavoro dalla attuale situazione ed esperienza del ragazzo; più tardi guida ed elabora questo stimolo vivo; tralascia ciò che erudisce per lasciar posto a ciò che resta e che lega alla vita (dallo sport alla stampa, dalla visita ad un palazzo o a un'officina o alla città al giudizio su di un film; dalla illustrazione dell'alluvione nel Polesine alla non retorica possibilità di intervenire in qualche modo); inoltre, messa da parte la lezione svolta al modo di conferenza, smuove il ragazzo perchè impari facendo l'esercizio: con i dibattiti, la conversazione, le relazioni su qualche libro o film; con un po' di attività portata nel doposcuola. Naturalmente anche qui resta sempre una parte di enunciazione; ma perchè essa si addentri meglio nella mente dell'ascoltatore e tocchi gli addentellati che già esistono nella sua esperienza, viene, per l'appunto, favorita la discussione, l'intervento dei singoli, la ripresa e lo sviluppo collettivo dei temi, che viene favorito anche stimolando ad esercitazioni e relazioni, da discutere poi in comune. Il metodo della partecipazione collettiva non schiaccia la preminenza del sapere e dell'esperienza dove ci sono; ché anzi maggiore è il rispetto quando sorge sul provato valore, e migliore l'assimilazione quando tutta la mente si è tesa all'attiva indagine e critica, piuttosto che rimanere in una docile registrazione di conclusioni autorevolmente rivelate.[6]

[6] Un esempio di lavoro svolto in collaborazione. Non è certo difficile persuadere degli scolari di 17 o 18 anni della vuotaggine di certa letteratura deteriore del nostro seicento. Ma il fatto curioso è che essi siano indotti a concludere che la caratteristica di enfasi e di ozio letterario appartenga ad un'epoca perduta. Proviamo a portare la cosa nell'ambito della loro esperienza. Assegno ad un gruppo di loro una relazione sulla stampa sportiva; poi, nel successivo dibattito, procedo alla lettura comparata dell'antologia scolastica, aperta sulla pagina del seicento più scadente, e di un pacco di numeri del « Corriere dello sport ». L'accostamento suscita una certa curiosità. I relatori trascelgono nella stampa sportiva una filza di metafore secentesche, anzi tutta una tessitura di prosa secentesca. Ecco qualche esempio tratto da un *solo* numero del « Corriere dello sport » (3 marzo '52). Vi si legge il resoconto della partita di calcio Inter-Lazio: « Lorenzi continuava a spopolare e cantava la sua romanza più bella al 14': peccato che l'acuto rimbalzava contro il legno di un palo verticale della casa di Sentimenti »; il quale Sentimenti, d'altra parte, « ha visto partire la palla assassina e con un balzo scimmiesco intercetta la traiettoria del proiettile e lascia che si raffreddi nella tenaglia delle sue mani ». Più tardi, però, la partita prende un andazzo venatorio: « Sukru, anche perchè tartassato dalle frequenti entrate a catapulta di Blason, ha trovato che le polveri del suo schioppo erano oggi umide. Al quale ultimo proposito non dimenticheremo la nuvola di fumo che si sprigionò al 17' dalla canna dell'archibugio del turco allorchè, su azione di calcio d'angolo, andò a disturbare un pipistrello sperduto come un orfanello, che svolazzava sul campo, invece di folgorare il portiere milanese, che a quattro passi di distanza aspettava con i capelli ritti il bum dello sparatore ». Ed ecco ancora Lorenzi che si indispettisce con i compagni « allorchè gli cascano per terra i cerchietti del giocoliere o fa una padella col fucile, che dovrebbe fare della preda volante un batuffolo di penne che piomba a capofitto ai piedi dello stoccatore ». Per l'Inter, in realtà, le cose si mettono male: « Talvolta è arrivata al punto di starnazzare in area laziale come un branco di anatre spaventate dai latrati di un cane ». C'è, tuttavia, qualche tentativo di ripresa: Skoglund

Nell'attività di questo « lunedì », il cinema ha tenuto il campo con uno spicco che non gli è abituale, perché esso è ancora sentito piuttosto come divario che come attivo esercizio d'arte. Si deve formare in noi l'organo, l'abitudine a vivere più attivamente il cinema: le discussioni sui film ora sono minime in confronto con la folla che va al cinema per dimenticare le brighe, e fantasticare e vivere con la sensibilità (da cui, in parte, le fortune del technicolor, che accresce il piacere sensibile, il rilievo sensuale). Quel poco che si fa per guidare la formazione del gusto estetico nel ragazzo non va oltre il contatto occasionale con le solite poesie o, più raramente, con qualche quadro. Orbene, più che il museo, il cinema attira il pubblico dei ragazzi; non importa gran che, in questo caso, se esso si serve di merce di contrabbando: la vistosità e la verosomiglianza; i ragazzi, bene o male, prediligono il cinema al punto che alla lettura di un solo libro corrisponde in media la visione di quindici film. Perchè dunque non servirsi di questra strada — non dirò: di questa scorciatoia — per mostrare « come si guarda un'opera d'arte »? Sarebbe assurdo ignorare o provare a distruggere queste inclinazioni (posto che esiste il tifo, aboliremo lo sport?). Bisogna invece individuare queste preferenze, intendere con esattezza le loro ragioni, educarle. Il gusto potrebbe irrobustirsi più rapidamente che per altre vie: chi sa che non giovi all'estetica introdursi di straforo piuttosto che di petto? E chi sa che una conversazione critica su C. Chaplin non serva anche a intendere meglio, più tardi, una pagina del Petrarca?

Nell'occasione di un dibattito in scuola sulla produzione neorealistica

stacca « con un buon passaggio un biglietto di prima classe per Nyers », e l'Inter « sferzata dagli incitamenti e dai sarcasmi di questa e di quella parte della folla, *incastra la testa nel collo e mangia ormoni di toro* ». Tutto questo, ed altro ancora, si trova in una sola cronaca. Ma non c'è che l'imbarazzo della scelta (per es.: un giornalista straniero chiama Coppi « cappone »; B. Roghi replica con pronta serietà che Coppi è « un gallo battagliero che aveva emesso il suo chicchirichi di guerra nel pollaio dei campioni del pedale »; un altro ragazzo segnalò questo brano: « A voler sfogliare il carnet della quarta di ritorno, un solo incontro può essere ritenuto superfluo, un solo incontro non nasconde il virus dell'emozione o dell'imprevisto, un solo incontro può dirsi estraneo ai due mondi della classifica, estraneo alle ambizioni dei quartieri alti, estraneo alle ansie e alle trepidazioni della terra del pericolo: Sampdoria-Legnano »).

Il confronto con l'antologia servì a mostrare, tra l'altro, la presenza di un « seicento » deteriore anche nelle manifestazioni più concrete della nostra vita quotidiana. E' naturale, poi, che partendo da qui, l'interesse degli scolari si sia allargato ad altri aspetti della situazione sportiva: alla stampa sportiva in cui il lettore non trova quasi mai una trattazione tecnica (essa, invece, col mito dell'eroe, del divo, del fenomenale coltiva la passività e la retorica, evita la denuncia del cumulo degli affari che corrompe lo sport); alla mancanza di attrezzature sportive nel nostro paese; alla invadenza dello sport del calcio e della bicicletta; alla infatuazione sciovinistica scambiata per interesse sportivo. Il dibattito ci auitò a concludere che la stampa sportiva manca al suo compito fondamentale che è di promuovere la partecipazione cosciente e l'esperienza attiva, e di guidare questa esperienza; che, inoltre, essa abitua ad un vocabolario da baraccone, distogliendo il lettore dai precisi riferimenti con i fatti, con i documenti, con le tabelle tecniche.

italiana, volevo porre in rilievo il valore di *Paisà*. Ma il film non era piaciuto perchè « troppo tetro e triste ». Siccome insistevo, dallo scontro delle opinioni ho scoperto due cose: 1) noi diciamo che è sciocco osteggiare la buona produzione anche se presenta l'aspetto più triste e deluso della vita e parliamo, a ragione, di verità. E questo mi sforzavo di dire. Ma il discorso sulla verità che solleva la tristezza della rappresentazione, valido per le persone adulte, serve anche per i giovani? La loro avversione alle rappresentazioni tetre o deprimenti non è, per lo più, come negli adulti, una scappatoia, una evasione dalla realtà per gettarsi in braccio alla sensualità. Per esempio, i ragazzi prediligono il film *Domani è troppo tardi* perchè sembra impostare con serietà certe questioni della loro vita ed esperienza quotidiana. Essi afferrano il nucleo realistico della questione. Il loro giudizio positivo sul film è in sostanza giusto, anche se inesatto per la limitata esperienza; mentre un giudizio positivo non regge più se espresso da un adulto il quale è tenuto a giovarsi della propria esperienza di vita per individuare l'ipocrisia di questo film pronto a scantonare nei punti più delicati. Il giovane non conosce della realtà che una fase: e qui predomina il rigoglio della vita, la speranza, la luce forte e netta: e addestrare dei giovani alla realtà non significa affatto, io credo, portare il buio, il buio della vita, in quella luce, ma piuttosto fornirli di quegli strumenti ed energie con i quali possano, a suo tempo, valutare e affrontare la fase nella quale compare il buio. Intanto però il lavoro va svolto tenendo d'occhio questo rigoglio, e senza troppa carne al fuoco: non anticipare ma presentare invece tutta la realtà comprensibile e sperimentabile in quella fase. Esistono infatti due modi di tendere alla gioia: uno è quello di scansare il più possibile il dolore, il brutto, l'avverso, non occupandosi altro che di gioia: e questo è il modo dei ragazzi. L'altro modo è quello di valersi dei lati negativi per cogliere un valore, una ragione: ed è proprio degli adulti. La sproporzione nasce quando, come nel giudizio sulle opere, l'adulto adopera le categorie del ragazzo. 2) Ed ecco l'altra scoperta. « *Paisà* è bello. Per queste ragioni... », insistevo. Dopo un po' ripetono anche loro che *Paisà* è bello; ma ad un tratto sento, più netto che in altre occasioni, che non mette conto continuare: l'adesione dei ragazzi, anche se schietta, non è persuasa nè saldamente fondata: come potrebbero, nello stesso tempo, ammirare *Paisà, I sepolcri, Sansone e Dalila, La sepolta viva*? L'insegnante parla di poesia. Ma chi ha di fronte? Su quale terreno costituisce la sua esperienza questa folla di scolari? L'enorme sviluppo della tecnica ha fornito, e posto alla portata di tutti, tali fonti e aspetti di meraviglioso, da lasciarsi ben indietro la vecchia fantasia. Sempre restando al caso dell'uomo comune, che esce da una scuola per vivere una vita nella quale l'arte può essere bisogno di distrarsi e stimolo all'immaginare (e la scuola è fatta per questi futuri uomini comuni): bene, « è certo — ha osservato argutamente F. Formi-

gari — che fino a cinquant'anni fa, per un uomo così, la storia dell'ippogrifo ariostesco, poteva avere, dico come trovata, indipendentemente dalla perspicuità letteraria con cui è resa, un interesse oggi scaduto, per il non irrilevante particolare che oggi ciascuno può volare, e storie di voli si leggono sui giornali quotidiani. Atomgrad è più suggestiva della tassesca selva infestata dai diavoli. E' probabile che il Sassetti, mentre compiva i suoi viaggi nell'ancor favoloso oriente si distraesse leggendo l'Ariosto; oggi l'avventura, il fantastico, l'incredibile ma vero, le più pungenti e tragiche situazioni sono divulgate e vivono nella prosa spesso sciatta d'un qualsiasi documentario, e nei settimanali a rotocalco ». Siamo al tramonto dei contenuti epici e romanzeschi nella loro suggestione rimasta per secoli e millenni immobile ed efficiente. A questo tipo di ragazzo, l'insegnante propone il « tema d'estetica » che serve a nulla; l'estetica finisce in formuletta, l'analisi in suntarello, il frasario risulta d'impressionante povertà, gli aggettivi sono quelli d'obbligo nella circostanza; presenta poi, scaglionata per tre o quattro anni, un'antologia del « bello » (e qui lo scolaro di questo dopoguerra incontrerà una scelta di carattere idillico-sensuale: amore e morte, languori, cerimoniale cortese, compiacenze sentimentali, grevi sentenze morali, ecc.). In ultimo, la storia della letteratura. Ma guardate il primo manuale di Storia della letteratura che vi passi per le mani. Esso è, per l'autore, quasi sempre la conclusione di un lungo esercizio di critica, il riepilogo o concentrato di una serie di complesse monografie. E proprio qui, nella mancata distinzione tra pubblicazione scientifica e manuale scolastico sta la sua scarsa utilità: vi si ignora la tecnica di comunicare con un pubblico di ragazzi. Del pari, l'insegnamento della storia della letteratura procede col presupposto di una sorta di autarchia dell'arte (non « autonomia » che è definizione legittima), e separa con un taglio: un'opera dalla sua genesi; la storia della letteratura dalla storia della lingua; la letteratura italiana dalle restanti letterature; la storia della letteratura dalla storia delle arti figurative (si veda l'assurdo capitolo sulla Rinascenza); la produzione letteraria dalla storia della scienza e della tecnica, dalla storia del costume, dalla storia dei rapporti di classe; l'analisi del « bello » dall'analisi del « brutto ».

Qual'è il risultato della grossa fatica di insegnare la storia della letteratura? La robustezza del gusto letterario, si dovrebbe pensare. Leggo dunque in una rivista scolastica: « Come mai, i ragazzi della media superiore che maneggiano quotidianamente concetti pesanti ed impegnativi come quelli riguardanti la natura metafisica della politica platonica, o apprendono a discernere la difficile poesia del Paradiso dantesco ed ascoltano da varie voci (della estetica, della storia letteraria, della storia delle arti figurative) discorsi riguardanti i valori della liricità, dell'armonia, del ritmo, della composizione, riguardanti — in una parola — il senso del bello e del brutto, del volgare e del raffinato, del quotidiano e dell'eterno, come mai — ripeto —

possono confondere *Bellezze al bagno* con *Ladri di biciclette, Catene,* con *Viale del tramonto, Monsieur Verdoux* con *Porca Miseria* (e diciamo confondere per non dire preferire)? ». Certo, bisognerà che una volta o l'altra la scuola renda conto della preferenza data a *Catene* invece che a *Monsieur Verdoux*. Ma non si tratta purtroppo di una mediocre educazione del gusto cinematografico: il guasto è più grave, per il gusto letterario le cose non vanno per niente diversamente. Sotto l'intonaco delle parole e dei « discorsi », l'idea che lo scolaro si costruisce di ciò che è poetico, artistico ecc. non cambia: è un pasticcio in cui entra l'inclinazione per la decorazione esteriore, per l'inusitato, per il gigantesco e il grazioso; per la nebulosità melodrammatica, per l'espressione teatrale e barocca; per la solennità oratoria; per il verosomigliante; per lo sfumato. Del resto, come potrebbe costituirsi un gusto più educato? Nella scuola manca la collaborazione attiva e continuativa dell'insegnante e degli scolari; l'esperienza ormai elaborata dell'uno cala senza sciogliersi e dialogare sulla mancanza di esperienza degli altri: l'insegnante spiega, quando spiega, gli scolari ripetono, se sanno ripetere.

La tecnica dell'educazione estetica nella nostra scuola si incaglia di continuo per questo aulico commercio del docente con le opere così dette « belle » (che spesso, d'altra parte, precipita nello stagno della retorica o della più trita erudizione). Non altra, del resto, è la parabola della tradizione europea: dai nostri palazzi comunali ai giardini architettonici un senso di misura, di limite armonico sta nell'intimo della produzione europea: il rovescio, però, di questa mentalità, i lati negativi sono un certo orgoglio di nobilastri, il ripicco dei caratteri individuali, un inaridirsi di aristocratici, un senso sociale; insomma l'incapacità di portare dentro la tradizione ogni forma che appaia tumultuosa e non armonica. Ma proprio questo, invece, è il punto di partenza del ragazzo: non ciò che è poeticamente notevole, piuttosto ciò che è non ancora bello o diverso dal bello. Non può ingannare il consenso che è facile promuovere intorno ad un'opera poetica: anche se sincero, questo consenso resta malsicuro perchè nella stessa misura esso va, nella identica persona, ad opere che potremo indicare come elaborazione di una letteratura-base alla « Grande hotel ». Tale consenso perciò riguarda solo l'esteriore, gli aspetti che l'opera poetica può avere in comune con l'opera non poetica (il fatto, l'intreccio, la scenografia, la bravura, i « sentimenti », l'emozione, ecc.). Pertanto si può giungere alla contraddittoria situazione di gente che si emoziona nella stessa misura per l'episodio dantesco di Farinata e per *Via col Vento*: bivalenza che sottolinea con singolare nettezza il fallimento dell'odierna tecnica di educazione estetica.

Nelle conversazioni del « lunedì » non evitai la difficoltà. Non bastava cercare di mostrare che l'episodio virgiliano di Didone ed Enea, o quello tassesco di Rinaldo ed Armida, pur partendo da una costante condizione umana, son qualcosa di ben altro e di più dei rapporti sessuali di Mary

Stephens con Bob Burnham e della simpatica coppietta Tony-Margo che beve l'aperitivo al bar prima di divorziare provvisoriamente; che certe passioni vi sono meditate in una superiore complessità, cui si associano uno splendore di forma ed una perspicuità verbale ed una nobiltà di tenuta, che di quella complessità sono altrettanti aspetti. Non bastava adeguare alla tripartizione di poesia, non poesia, antipoesia il modulo del Croce: « odio per il brutto, indulgenza per le imperfezioni, indifferenza per le parti strutturali ». Meglio mettere da parte per ora i testi di poesia (da *Paisà* ai *Sepolcri* di Foscolo), e meglio anche, evitare confronti. Preferisco prendere di petto la questione e discutere sul tema di « Grand Hotel ». C'è il rischio dello scandalo tra la gente timorata, ma non importa, se riuscirò a promuovere il dialogo. Messo da parte il gusto acre della disistima per gli altri che ci induce continuamente a chiedere se una cosa vale la pena; dissolta la valutazione paternalistica per cui ci vergognamo di condividere preferenze e giudizio degli uomini semplici; vedrò di trarre qualche utilità dalla indagine del « brutto ». Ma, intanto dove prendere e come adoperare gli strumenti di indagine? Certo il giudizio estetico è povero di termini distintivi nel dire del bello e ricco nel dire del brutto. La terminologia del bello — è stato notato da B. Croce — non si dovrebbe neppure dir povera ma monotona, perchè è una continua sinonimia, nella quale, con parole come « armonia », « verità », « semplicità », « unità nel vario », « naturalezza », « sincerità », « vigoria fantastica », « intensità lirica », « delicatezza », « serenità », « sublimità », e simili, si ripete l'unico concetto di « espressione bella ». Invece la terminologia del brutto di continuo si arricchisce di modi nuovi: « scorretto », « ridondante », « trascurato », « goffo », « meschino », « tumido », « declamatorio », « ciarlatanesco », « affettato », « buffonesco », « barocco », « sentimentale », « sensuale », « frivolo », « osceno », « rozzo », « crudo », « violento », « sconcio », « volgare », « plebeo », « languido », « pedestre », « convenzionale », « meccanico », « banale », « duro », « pesante », « prezioso », « attorcigliato », « leccato », e via all'infinità. Se, però, la terminologia del brutto è assai più copiosa della terminologia del bello, l'opposto accade per quanto riguarda *il metodo* e gli strumenti con i quali saggiare le strutture del brutto. Posso pure adoperare l'intera trafila, da « scorretto » a « leccato »: è probabile che non riesca a chiarire al ragazzo perchè questa opera non riuscita manchi di poesia e di realtà. La strada probabilmente è un'altra: nella stessa misura con la quale, mediante tentativi molteplici, si caratteriza dall'interno la bellezza, nella sua struttura e genesi; così va caratterizzato dall'interno il « brutto », smontandone i congegni, pezzo per pezzo, mostrando come è fatto dentro: anche il bimbo sta attorno al giocattolo che, smontato, poi gettta via.

Ecco dunque « Grande Hotel » nella quarta classe superiore di un istituto tecnico. La scelta cade su « Grande Hotel » perchè questa rivista è la

più importante della serie e raggiunge la tiratura di circa mezzo milione di copie settimanali. Esisterà un gruppo di regole sperimentali e ripetitorie su cui metter le mani e svelare la miseria del giochetto? Perché questo è il punto: riuscire a mostrare il «segreto» e la facilità estrema di questo tipo di manipolazione. La ricerca non è complicata. Il canzonettista, per es., vi dirà che non vi sono regole stabili circa il modo di comporre una canzone di successo. Ma in seguito ad una indagine compiuta da un gruppo di specialisti in un programma della televisione americana dal titolo «Canzoni in vendita», si è venuto a sapere che vi sono almeno tre regole obbligatorie per chi voglia comporre canzoni di successo. Le tre regole obbligatorie sarebbero le seguenti: 1) non bisogna superare i limiti normali della voce di una persona che si aggira in una ottava; 2) provvedere perché vi siano frequenti pause in modo da permettere alla persona che canta di respirare; 3) il messaggio lirico della canzone deve essere estremamente semplice in modo che possa da tutti essere compreso, anche dai bambini.

Lo schema dell'esperimento compiuto sulla rivista «Grande Hotel» può essere riepilogato in poche parole. Premetto che il lavoro procedette col metodo della collaborazione tra docente e scolari: l'uno e gli altri impararono insieme. In un primo tempo, vennero lette «storie» sopra «storie», fissando, subito dopo, una trama tipica qualsiasi. Contrappongo poi questa trama a qualche caso della cronaca più cruda: Tina — documenta il quotidiano — è commessa in un negozio di profumeria; è graziosa, vive di stenti, sciupa i suoi guadagni in vestiti e oggetti di lusso pur di «far bella figura»; è convinta che, se continua a «tenersi su», troverà un uomo ricco che la coprirà di regali e magari finirà con lo sposarla; proprio come capita nei romanzi a fumetti. I fatti che seguono paiono dar ragione a Tina. Ora ogni sera, all'uscita dal magazzino, l'attende una grossa macchina fuori serie; e il giovane al volante, col volto atteggiato ad una espressione di ostentata virilità e la vistosa giacca a grossi riquadri, pare uscito tal quale dalla copertina d'una delle riviste predilette dalla ragazza. E' il figlio del padrone di un «trust» di pasticcerie collocate nei punti più eleganti della città. Presto la famiglia del bel giovane interviene, ordinandogli di interrompere la relazione. Son cose che accadono normalmente anche nei giornali a fumetti. Ma in questi il giovane si ribella ai genitori e fugge con la fanciulla amata; e, nonostante le macchinazioni e i trucchi diabolici montati da tutta la parentela contro la ragazza, allo scopo di farla apparire bugiarda e traditrice, questa riesce sempre a dimostrare la propria innocenza con una soavità che tocca il cuore del più indurito e interessato dei genitori. Oppure si scoprono le cose più complicate e inverosimili: antichi trascorsi del padre di lui che lo inducono a comprendere e perdonare, o vecchi peccati della madre di lei da cui risulta che la ragazza non è figlia di un poveraccio qualsiasi, ma di un gran personaggio, possibilmente nobile, per cui il matri-

monio con lei non è più un disonore ma un lustro. Nel caso di Tina, invece, il bel giovane cede subito alle minacce paterne e parte senza troppo rammarico per il bel viaggio che lo spediscono a compiere per farlo « dimenticare ». La storia termina con un misero tentativo di suicidio.

Chi credesse che questo confronto tra cronaca e « fumetto », posto davanti agli occhi del ragazzo, concluda gran che, resterebbe parecchio lontano dal vero. In realtà, lo smontaggio vero e proprio non è ancora cominciato. Bisognerà leggere un mucchio di altre « storie » sul settimanale, sino a che il ragazzo non comincia a manifestare sazietà. Ma, intanto, lentamente, i più svegli avvertono nelle « storie » alcune costanti e si affrettano a indicarle agli altri ragazzi. Comincio a segnare sulla lavagna queste costanti: il lieto fine; l'eccezionale prestanza dei protagonisti; il taglio dei disegni; le parole che colpiscono di più; il décoro; il montaggio della narrazione con gli incastri e le « sospensioni »; i « sentimenti »; il momento del riso e del pianto, il momento della calunnia e della incomprensione, il momento del trionfo. Precisiamo le ragioni della gradevolezza fisica dei protagonisti e il processo mediante il quale il lettore si trasferisce nel personaggio. Contemporaneamente, alterno a questo lavoro qualche buona lettura, senza giunta, però, di « analisi estetiche ». Colgo l'occasione per parlare di « come si gira un film » (fasi di lavorazione, trucchi, ecc.): non è male calcare la mano anche sulla « finzione » dello spettacolo. A questo punto, sviluppata la scomposizione, l'insegnante tenta il giuoco della ricomposizione: se esistono, come è chiaro ormai, certe « costanti », perchè non provate voi stessi a mettere insieme un numero della rivista? Proviamo a cavarci qualcosa. La « fantasia » non manca di certo tra i ragazzi; c'è anche tra loro qualche buon disegnatore. Nel giro di una settimana, ecco pronto un numero della rivista: gli editori potrebbero senz'altro stamparlo e le schiere dei lettori acquistarlo tranquillamente. Dopo il fervore della composizione, restò nei ragazzi qualcosa come un senso di vuoto. Allora li invitai a collaborare nella scoperta di film per i quali valesse la stessa salsa e manipolazione. Insomma: data la formula o archetipo, trovare le innumeri soluzioni e varianti. E' qui che l'insegnante prova l'emozione di veder spuntare, per così dire, dal basso, dalla selezione autonoma operata dai ragazzi, il solito *Catene*, e poi via via: *Sansone e Dalila, Sangue e arena, Via col vento, Anna, Tormento,* ecc.[7] Ed ora (non prima!), resta il confronto.

[7] Per *Sansone e Dalila,* ci siamo serviti del confronto con l'episodio della Bibbia: non, naturalmente, per stabilire che il film è peggiore del testo letterario, ma per precisare il processo di trasformazione. Dalla Bibbia al film c'è stato uno spostamento psicologico e uno spostamento del punto di vista religioso. 1) Dalila, nella Bibbia, è una piccola e venale sgualdrina, alla quale l'eroe Sansone non presta cure particolari; ad essa egli confida il segreto della propria forza solo perchè vuol togliersela d'attorno (« ... la sua anima si stancò a morte »). Dalila non segue la storia di Sansone nella prigionia, nell'impresa del tempio e nella morte; la sua parte è secondaria. Nel film, invece, Dalila è protagonista. Il regista la carica di ogni vistosità: essa è bella e sen-

Leggo « Chiaro di luna » di Maupassant e « La voglia di dormire » di Cecov: due piccoli capolavori. Poi propongo di scomporre anche queste novelle. I ragazzi si pongono al lavoro con la stessa alacrità della prova precedente; individuati alcuni elementi della trama, « smontano » le varie parti. Bisogna ora, adoperando il materiale ordinatamente disposto sotto gli occhi, comporre una « storia » pari a quella di Cecov e Maupassant. Questa volta il tentativo non approda a niente: la grossolanità e la miseria delle nostre « storie » si manifestava con una nettezza inaudita. *Perchè questa era la poesia*; la « novità » veniva assimilata nel corso di una concreta esperienza. Su questa anche limitata base comune potevo ora parlare della poesia di *Paisà* o della poesia dei *Sepolcri*.

Questo non è che il contributo di una scuola di provincia, portato al dibattito sul posto che compete al cinema nel campo dell'educazione. Lo ammaestramento più considerevole che ne ho tratto è il seguente: una scuola legata alla cultura e, come si predica, alla vita, non potrà stabilirsi se ci accontenteremo di *illuminare* i ragazzi, facendo loro la lezione o ammannendo loro, sia pure con fare benevolo, delle prediche. Abbiamo tutti un dovere del quale ci preoccupiamo troppo poco: insegnanti e organizzatori, uomini politici e artisti; ed è il dovere di vivere di più con i giovani, di saper ancora imparare da loro e di lavorare insieme a loro in modo che essi possano imparare un poco da noi, ma soprattutto dall'esperienza.

**Pio Baldelli**

suale; nobile, e sorella della prima sposa di Sansone. Il personaggio viene inserito nel comune intreccio di amore-odio-colpa-redenzione-morte: ammaliata da Sansone, si vede respingere più volte; poi Sansone le distrugge la casa e la famiglia: da qui la vampa dell'odio, della vendetta, della gelosia; Sansone stesso è incerto tra la fedeltà al suo popolo e alla donna, umile e devota, che i genitori gli hanno scelta e la passione « travolgente » per Dalila. Poi i due cedono alla passione; l'odio di Dalila torna a esplodere quando Sansone decide mestamente di lasciarla per soccorrere il suo popolo. Allora Dalila compie il tradimento, ma è inquieta e dalla sua reggia scende alla prigione dell'eroe: qui s'accorge con orrore che Sansone è stato accecato. L'amore ora trionfa sull'odio: essa si accosta a Sansone e si offre alla sua vendetta; ma Sansone perdona. Andranno insieme al sacrificio e alla gloria. Nel film il motivo della venalità è del tutto secondario. 2) L'altro meccanismo per cui l'asprezza concisa e potente della Bibbia si trasforma in una grossa storiella a fumetti è lo spostamento del punto di vista religioso. Al centro, nella Bibbia, c'è Dio e il suo disegno di rappresaglia (« I genitori però non sapevano che questa era volontà di Dio, che cercava un'occasione contro i Filistei, i quali in quel tempo dominavano sopra Israele »). Anche Sansone, nella Bibbia, non sa: egli assalta i Filistei perchè gli è stata rubata la moglie, ma in realtà è Dio che si serve di questo stratagemma per travolgere i suoi avversari; più tardi, per la stessa ragione, non assisterà più Sansone. Ogni particolare è portato, con lineare naturalezza, sul piano di Dio: « Il Signore aprì un dente molare nella mascella dell'asino e ne scaturirono acque, bevute le quali, Sansone si rinfrancò e riebbe le forze ». Nel film il punto di vista cambia: al centro c'è la vicenda dei due innamorati, con Sansone che continuamente invoca Dio, e tutto vi è aulico e decorativo: l'eroe chiede che l'antica forza torni ad abitare in lui perchè punisca, per la gloria di Dio, l'incredulità e la superstizione dei Filistei; ma nella Bibbia: « ... affinchè possa vendicarmi dei miei nemici, e per la perdita de due occhi far vendetta in una volta sola »: il film taglia nel burro quello che la Bibbia taglia sulla pietra.

# Appunti

## Il film nella scuola

*Ho letto con molto interesse lo studio che precede di Pio Baldelli, e debbo subito dire che la sua esperienza didattica, ove fosse diffusa (sempre, è ovvio, sostenuta da una preparazione critica quale quella che ha sorretto lo sperimentatore, giacchè non è proprio da credere alla didattica, quando, in concreto, essa esiste come espressione didattica di un determinato insegnante), potrebbe, senza dubbio, non solo promuovere un più diffuso ed aggiornato uso della cinematografia in iscuola, ma rinnovare tutto l'insegnamento, e non solo letterario.*

*Per conto mio, in tante e tante occasioni, ho sostenuto che, per arrivare al « bello », bisogna partire dal comune e dal dozzinale: cioè, dal corrente gusto dei ragazzi. Anche di recente mi è capitato di porre in rilievo come « l'analisi estetica » o il tema di « critica storica », con i quali la riforma Gentile si proponeva, se non altro, di liberare la scuola dal convenzionale, dal falso, e, insomma, dal mestiere scolastico, si siano risolti, in effetti, in altrettali e più smaccate espressioni di codesto mestiere. Il ragazzo, infatti, cui si dà per tema l'analisi estetica, ad esempio, dell'* Infinito, *la relazione di quel che egli sente dinanzi a tale poesia, oppure il giudizio sul valore storico dell'opera di Colbert, per poter essere sincero e ritrovarsi nel tema, dovrebbe poter sentire la bellezza dell'* Infinito *e comprendere il peso storico della vita economica. Mancando queste condizioni, e il più delle volte, in effetti, mancano, l'analisi estetica si risolve in una finzione di analisi estetica, in una ricerca morta di frasi fatte, di modi di dire, e il tema storico in una caccia di luoghi comuni e di scopiazzature.*

*Capita, così, che giovani che hanno studiato in iscuola il Petrarca e il Manzoni, e magari il Verga, per proprio conto, poi, leggono abbandonatamente Luciana Peverelli o giù di lì. Una tale constatazione ci deve mettere sull'avviso che nel nostro insegnamento c'è qualcosa di profondamente sbagliato, che è importantissimo individuare e correggere. Ora, l'esperienza del Baldelli ci dimostra come l'educatore sagace codesto difetto l'abbia bene individuato e corretto per proprio conto. L'educatore sagace, infatti, parte dalla realtà dell'educando e da questa snoda via via il suo* itinerarium mentis in Deum. *Accade già così nella scuola elementare, col dialetto: si va dal*

*dialetto alla lingua; così accade col giuoco infantile: il bimbo passa dal giuoco al lavoro; così avviene con lo spazio sociale, per dir così, dello studio, che muove dall'insegnamento del « proprio paese», al mondo tutt'intero. O è il caso di rispolverare il vecchio principio metodologico: dal noto all'ignoto? Partire dall'esperienza del ragazzo, dal suo gusto, saturarlo addirittura, come bene osserva il Baldelli, e attraverso un serrato processo di ricerca e di critica muovere oltre e più in alto.*

*Ma il Baldelli, in questo suo scritto, ha anche il non facile merito di definirci e precisarci le fasi salienti di codesto lavoro per una scuola viva e geniale, dove l'esperienza del cinema, risolvendosi in esperienza estetico-critica, si inserisce in tutto il processo di maturazione del giovane. Quello « scomporre » e « ricomporre » sono momenti decisi di un lavoro critico che supera di molto l'oggetto, e cioè il film, su cui si esercita; e in questo modo e per questa via, il cinema assume, ad opera del sagace insegnante, un valore centrale. I ragazzi poco sanno di letteratura, meno ancora di musica e di arti plastiche in genere, la loro cultura artistica, per dir così, è soprattutto cinematografica. Adoperando una tale conoscenza dei suoi alunni, sagacemente sfruttandola, facendo del film il banco di prova di un'attività critica e riflessiva, l'educatore centra il film nell'insegnamento e l'insegnamento nella vita.*

*Ma io non voglio insistere a riferire quanto il Baldelli ha così bene narrato. Dopo la sua « lezione » del lunedì, dopo le esperienze di tanti altri, sarebbe lecito, ormai, pensare che sia finito il tempo di immaginare l'uso didattico del film come creazione, che sò?, di documentari sui luoghi manzoniani, nella credenza che essi possano agevolare la comprensione del Manzoni in quanto poeta; o in qualunque altro modo si voglia pensare un'azione* sussidiaria *della cinematografia che, per ciò stesso, come bene osserva il Baldelli, tradisce incomprensione e disistima del fatto cinematografico. L'esperienza del Baldelli è esemplare; e ribadisce il principio che stà alla base di tutta la pedagogia moderna: che se vuoi fare scuola viva e, cioè, efficace, devi partire dal ragazzo, dalle sue condizioni culturali, dal suo mondo, dal suo gusto.* Natura non facit saltus: *nemmeno l'educazione, allora, può farne. E quell'idea che il ragazzo, entrato in classe debba buttar via tutto o quasi tutto di sé, per ridursi a disanimata ricettività di programmi e di insegnamenti professionali, è espressione più ancora assurda che scoraggiante della scuola.*

*Il cinema, l'abbiamo già detto, costituisce il patrimonio culturale più cospicuo di cui, in genere, oggi disponga un ragazzo delle nostre scuole: certo il più sentito e il più diffuso. Non è concepibile che la scuola continui ad ignorare oltre codesto patrimonio. Se l'esempio del Baldelli è inequivocabile nel mostrare l'uso prezioso che se ne può fare per condurre il ragazzo alla comprensione dell'arte di Cecov e di Maupassant, la più comune rifles-*

sione dovrebbe poi avvertirci che, d'altra parte, finchè la scuola non muove da quel che lo scolaro è, dalla realtà della sua esperienza, ogni tentativo di fare una scuola vitale, di legare scuola e vita, resterà puro flatus vocis, giacchè, in effetti, la scuola rifugge dal porsi come esperienza educativa del giovane stesso, come riflessione critica della puntuale vita degli scolari.

Il problema della cinematografia scolastica, così, è problema di attrezzare le scuole alla programmazione anche di films spettacolari. Risolto quello dell'edilizia, pare a noi che esso sia il più importante per un effettivo rinnovamento scolastico; ed è auspicabile pertanto che il Ministro Segni, che ha mostrato di voler affrontare il problema della casa della scuola, affronti anche questo.

Ed ora mi occorrerebbe entrare in discussione col Baldelli su quanto egli scrive intorno alle mie tesi sul cinematografo, pubblicate in alcuni articoli di Bianco e Nero. Il discorso, però, sarebbe troppo lungo; e non è da farsi oggi. Mi riprometto di ritornarci su con agio. Avverto, però, che per affrontare questo tema, bisogna uscir via dalla trincea entro cui si serra il Baldelli: la trincea dell'arte. In quanto arte, il cinema, è chiaro, non può essere che arte. In quanto arte, è chiaro, ha tutti i caratteri dell'arte: ha il linguaggio universale dell'arte, che in nulla può confondersi con presunte tecniche diverse: ha la razionalità e l'irrazionalità dell'arte: ha il valore formativo e etico dell'arte: non ha grado o gerarchia, ma è arte e solo arte. E così di seguito. Tutto questo, però, un uomo acuto come il Baldelli deve convenirne, è troppo semplice e troppo facile. Sul piano dell'esperienza psicologica e pedagogica, dal lato della sociologia, nella sua ossessionante realtà quotidiana, dentro il cervello del pubblico che affolla i cinematografi, in quanto trattamento psichico, altri problemi ed altre considerazioni ci vengono incontro. Sotto questo aspetto, il problema è ben diverso da quello che appare a chi lo consideri dal lato estetico; e lo stesso Baldelli non sembra così saturo di crocianesimo da non accorgersene. In un luogo del suo scritto, infatti, egli stesso raccomanda ai genitori di non condurre o di non condurre troppo spesso i loro ragazzi al cinema. Perchè mai, una tale raccomandazione, se il fatto del film dovesse essere solo un fatto estetico?

E' chiaro che le argomentazioni del Baldelli potrebbero andar bene con chi dicesse che il film, perchè patico, perchè irrazionale, non può mai risolversi in opera d'arte; ma quando ci si pone il problema di quest'umanità cinematograficizzata, come io scrivevo, e si considera, dunque, il film dal lato psicologico e sociale, come esperienza moderna, al modo, che so io?, della velocità e dell'industrialismo, i discorsi da fare sono altri. E' questo il limite, mi pare, che ha impedito al pur acuto spirito critico dell'idealismo di spaziare nell'ambito della vita reale; il limite che lo ha fatto inaridire e risecchire in una posizione fondamentalmente intellettualistica. Bisogna guardare all'uomo nella sua strutturalità psichica, alla società nelle sue

*componenti sociologiche. E il Baldelli ha occhi per guardare. Quando io scrivo, riferendomi evidentemente alla musica in iscuola e cioè ai concerti, e dunque a Mozart e a Bellini, che la musica è un'altra cosa, egli mi obbietta: e il jazz? Appunto, caro Baldelli, e con ciò non voglio dir male del jazz, sta bene il film come arte, ma il film come jazz non è un'altra cosa?*

**Luigi Volpicelli**

## Insegnamento audio-visivo e apprendimento

*Esporrò in sintesi le modalità ed i risultati di un'esperienza da me compiuta nel marzo-aprile 1950 all'Istituto di Psicologia dell'Università di Roma, diretto dal Prof. Ponzo.*

*Mi sono proposta con questa esperienza di contribuire allo studio del problema sul valore dei mezzi audio-visivi nell'insegnamento, problema che è stato trattato da una numerosa schiera di studiosi, sia su un piano teorico che sperimentale, con metodi differenti e con risultati spesso contrastanti.*

*Fine dell'esperienza è stato quello di paragonare sotto un particolare aspetto, in bambini delle classi elementari, l'efficacia di tre forme di insegnamento: l'insegnamento essenzialmente verbale, l'insegnamento che impiega le proiezioni fisse, l'insegnamento che si svolge con l'aiuto del film. Fine specifico è stato infatti il paragone dell'efficacia di tali metodi riguardo all'acquisizione di conoscenze sia terminologiche che concettuali ed al loro ricordo dopo un certo tempo.*

*Per raggiungere lo scopo, tre classi dello stesso grado, tre V elementari della Scuola Franchetti diretta dal Prof. De-Fassi, sono state sottoposte rispettivamente a tre lezioni sullo stesso argomento: la prima verbale con i tradizionali disegni alla lavagna, la seconda con proiezioni fisse, la terza con un film.*

*Le tre lezioni, complessivamente della stessa durata, sono state tenute dallo stesso maestro, un laureando in pedagogia, Sergio Paderni, cui sono grata per la buona collaborazione.*

*L'argomento scelto per la lezione è stato « il motore dell'automobile », che presenta parecchie caratteristiche necessarie ai fini dell'esperienza:*

- *esce dall'ambito dei programmi scolastici*
- *è d'interesse sicuro per la grande maggioranza dei bambini dell'età presa in esame*
- *si presta assai bene ad essere studiato sotto il doppio aspetto della terminologia e della comprensione*
- *ed inoltre è trattato da un breve film documentario assai buono dal punto di vista didattico (messo a nostra disposizione dall'U.S.I.S. - Sezione Film).*

*Per le proiezioni fisse sono state scelte dieci figure di un libro tecnico e sono state raccolte in un piccolo film-strip.*

*La lezione standard, di cui è stata fatta prova preliminare presso una scuola serale, conteneva 33 termini tecnici e 76 elementi concettuali, distribuiti in quattro gruppi: generalità e descrizione, i quattro tempi, trasformazione del movimento alternato in movimento rotatorio, apertura e chiusura delle valvole.*

*Ciascuna delle tre classi, composta di venti allievi, è stata sottoposta ad una prova di intelligenza, il « National Intelligence Test » scala A, che ha permesso di valutare l'età mentale dei soggetti e di suddividerli, nelle tre classi, in gruppi corrispondenti della stessa età mentale.*

*Tre questionari sono stati proposti ai soggetti dell'esperienza:*

— *il primo, antecedente alla lezione, per verificare l'ignoranza o eventualmente il grado di conoscenza sull'argomento da parte di ciascun soggetto*
— *il secondo, subito dopo la lezione, per constatare quanti termini e quanti elementi concettuali erano stati appresi da ciascuno*
— *il terzo, infine, dopo un mese, conteneva le stesse domande del secondo, per verificare, seguendo il metodo degli elementi ritenuti, quello che i soggetti potevano ancora ricordare delle conoscenze acquisite, sia terminologiche che concettuali.*

*Tutti e tre i questionari contenevano una o due domande dirette a mettere in luce il grado di interesse che ogni soggetto provava per l'argomento della lezione.*

*Per valutare i risultati, al fine di paragonare l'efficacia dei tre metodi:*

— *si è trovato per ogni soggetto il numero percentuale dei termini tecnici e quello degli elementi concettuali acquisiti dopo la lezione e ritenuti dopo un mese*
— *si è calcolata per ogni classe la media di queste percentuali per gruppi di età mentale*
— *infine si sono paragonati tra di loro i risultati ottenuti nelle tre classi, esaminando rispettivamente le quattro medie così ottenute per ogni gruppo della stessa età mentale.*

*Dal punto di vista della acquisizione immediata (vedi grafici n. 1-2) si è potuto constatare quanto segue:*

*A) Innanzi tutto, in ogni classe il numero dei termini e quello degli elementi concettuali sul funzionamento del motore, acquisiti dai soggetti, decresce col decrescere dell'età mentale. Un'eccezione notevole è data dal gruppo di età mentale 11-12, nella classe del film, che, a causa di due soggetti a rendimento estremamente basso, presenta delle medie inferiori a quelle del gruppo di età mentale inferiore.*

*La concordanza di massima constatata tra rendimento ed età mentale, che era naturalmente da prevedere, ci assicura concretamente che il para-*

*gone tra il rendimento dei gruppi della stessa età mentale tra le tre classi, ha un valore dimostrativo ai fini di paragonare l'efficacia del metodo impiegato in ciascuna di esse.*

*B) Paragonando il rendimento, dei gruppi della stessa età mentale tra le tre classi, possiamo fare una seconda constattazione: le medie espresse in percentuali, sia dei termini che degli elementi concettuali acquisiti, sono nella classe del film sempre superiori alle medie delle altre classi (tranne l'eccezione, già ricordata, del gruppo di età mentale 11-12) e le medie ottenute nella classe delle proiezioni fisse sono sempre superiori a quelle ottenute nella classe della lezione verbale.*

*E' la constatazione, legata naturalmente alle condizioni della nostra esperienza, della superiorità del film sulle proiezioni fisse e ancor più sulla lezione verbale, nell'insegnamento.*

*C) Terza constatazione: nei gruppi dei soggetti a età mentale inferiore (8½-9 ed al di sotto di 8½), la differenza tra il rendimento ottenuto col film e le proiezioni fisse, in paragone a quello ottenuto con la lezione essenzialmente verbale, è assai più notevole che negli altri gruppi.*

*Evidentemente vi è con i mezzi audio-visivi in questione e soprattutto con il film una possibilità di facilitare l'acquisizione delle conoscenze da parte degli allievi meno dotati e di valorizzare il loro rendimento. Sono le immagini visive e motorie che vengono ad aggiungersi alle immagini verbali e rendono più facile, con il loro legame al concreto, quel processo di comprensione e di rappresentazione, altrimenti astratto, che in realtà è assai difficile per i soggetti poco dotati. A tale proposito è interessante ricordare che nei loro protocolli parecchi dei soggetti che avevano avuto la lezione con il film, hanno fatto spontaneamente dei disegni sull'argomento ad illustrazione delle risposte date nel questionario.*

*Altra considerazione da fare sulla base dei risultati ottenuti: lo stretto legame tra il rendimento dei soggetti delle tre classi riguardo all'acquisizione dei termini e riguardo alla comprensione della lezione, che mette in luce ancora una volta il rapporto tra il linguaggio e concetto e la loro reciproca dipendenza. Il linguaggio aiuta il pensiero: questo è dimostrato in modo tangibile dallo sviluppo intellettuale del bambino nel periodo della acquisizione del linguaggio. Ma certamente è vero anche che la chiarezza dei concetti arricchisce e perfeziona il linguaggio: il fatto che la lezione verbale, che ha dato un risultato inferiore alle altre dal punto di vista della comprensione, renda meno, anche da un punto di vista puramente terminologico, ne è una prova evidente.*

*Dal punto di vista del ricordo delle conoscenze dopo un mese (v. grafici n. 3 e 4), si è potuto constatare che la situazione è considerevolmente cambiata.*

*A) Innanzi tutto, se si esaminano nelle tre classi quelle medie ottenute da un gruppo di soggetti della stessa età mentale, che esprimono il ricordo delle conoscenze terminologiche e concettuali, si può constatare che in ogni classe non risulta più quella corrispondenza pressochè regolare tra rendimento ed età mentale di ciascun gruppo constatata nell'acquisizione immediata.*

*B) In secondo luogo risulta che le medie del numero dei termini e di elementi concettuali ritenuti dai soggetti nei gruppi di età mentale uguale, non sono più costantemente superiori nella classe del film rispetto alla classe delle proiezioni fisse ed in questa rispetto alla classe della lezione verbale.*

*C) In terzo luogo si constata che non vi è una diminuzione regolare nelle conoscenze, espresse dalle medie dei differenti gruppi in ogni classe, in paragone al rendimento constatato dopo la lezione: il valore delle medie di qualche gruppo diminuisce molto, il valore di altre, in minor numero, sale sensibilmente. Questo ultimo fatto dell'aumento del ricordo rispetto all'acquisizione anteriore, che si riallaccia al tanto discusso fenomeno della reminiscenza, risulta ancor più evidente se si osservano direttamente i dati ottenuti nei protocolli da ciascun soggetto e trova nell'esame analitico di ciascun protocollo, in armonia con le altre constatazioni fatte, il suo significato se non la sua giustificazione.*

*E' l'individualità del soggetto con i suoi interessi, le sue capacità, le sue risorse, la sua personalità multiforme che prevale, in questa fase del ricordo, sui mezzi impiegati nell'insegnamento. Tale affermazione che scaturisce dai dati dell'esperienza, ne rappresenta uno dei risultati positivi, ed ha notevole importanza, sia da un punto di vista psicologico che filmologico e pedagogico.*

*Tra gli innumerevoli studi compiuti sull'efficacia dei mezzi audio-visivi nell'insegnamento, mi pare che i risultati di questa esperienza possano rappresentare un punto di partenza per altre ricerche che, con un numero maggiore di soggetti, tengano conto della personalità dell'allievo in rapporto ai mezzi didattici; aspetto questo finora trascurato dagli esperimentatori in tale campo, nel tentativo di risolvere il problema su un piano puramente statistico e quantitativo.*

**Gigliola Sbordoni**

## ACQUISIZIONE IMMEDIATA

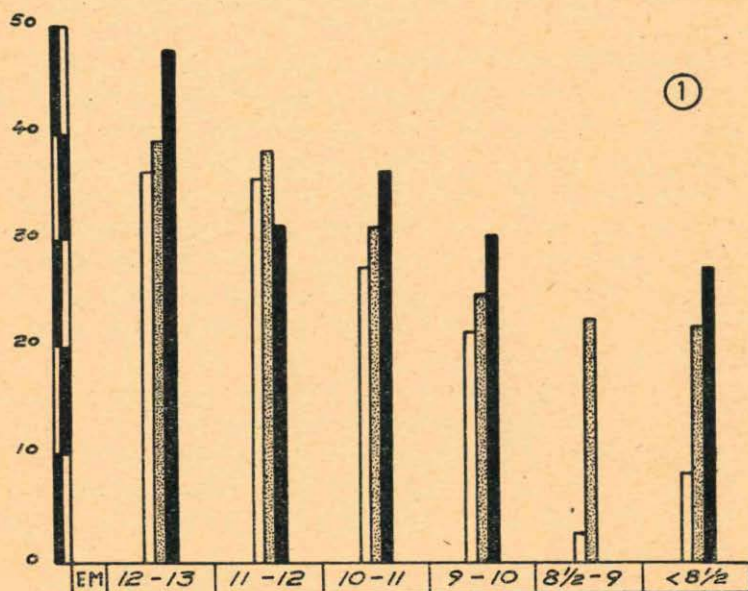



Grafico N. 1

Medie del numero dei termini acquisiti dai soggetti di ciascun gruppo di età mentale nelle tre classi, espresse in percentuale rispetto al numero totale dei termini.

*in bianco:* classe della lezione verbale;
*in puntinato:* classe della lezione con proiezioni fisse;
*in nero:* classe della lezione con il film.

ACQUISIZIONE IMMEDIATA

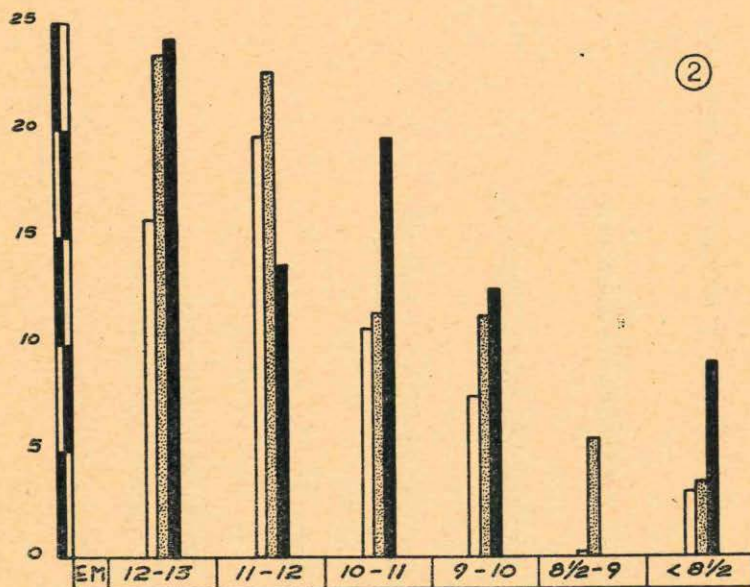



Grafico n. 2

Medie del numero degli elementi concettuali acquisiti dai soggetti di ciascun gruppo di età mentale nelle tre classi, espresse in percentuale rispetto al numero totale degli elementi concettuali.

*in bianco:* classe della lezione verbale;
*in puntinato:* classe della lezione con proiezioni fisse;
*in nero:* classe della lezione con il film.

## RICORDO A DISTANZA DI UN MESE

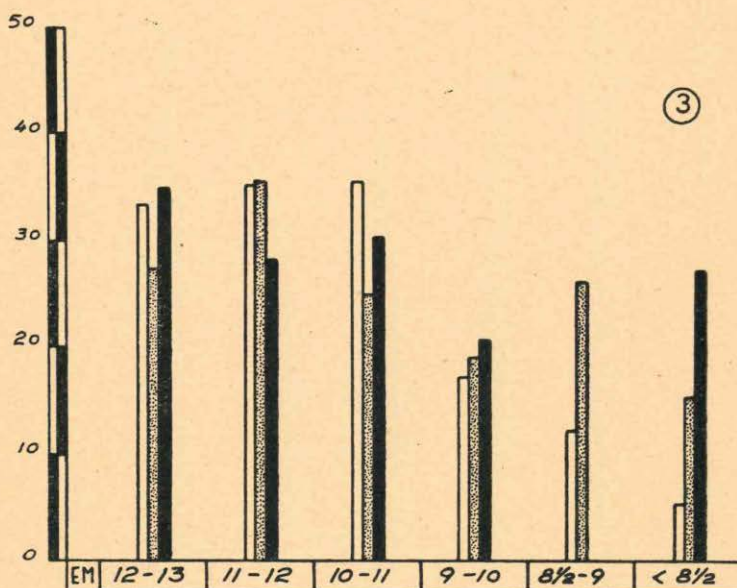



Grafico n. 3

Medie del numero dei termini ricordati dopo un mese dai soggetti di ciascun gruppo di età mentale nelle tre classi, espresso in percentuale rispetto al numero totale dei termini.

*in bianco:* classe della lezione verbale;
*in puntinato:* classe della lezione con proiezioni fisse;
*in nero:* classe della lezione con il film.

RICORDO A DISTANZA DI UN MESE

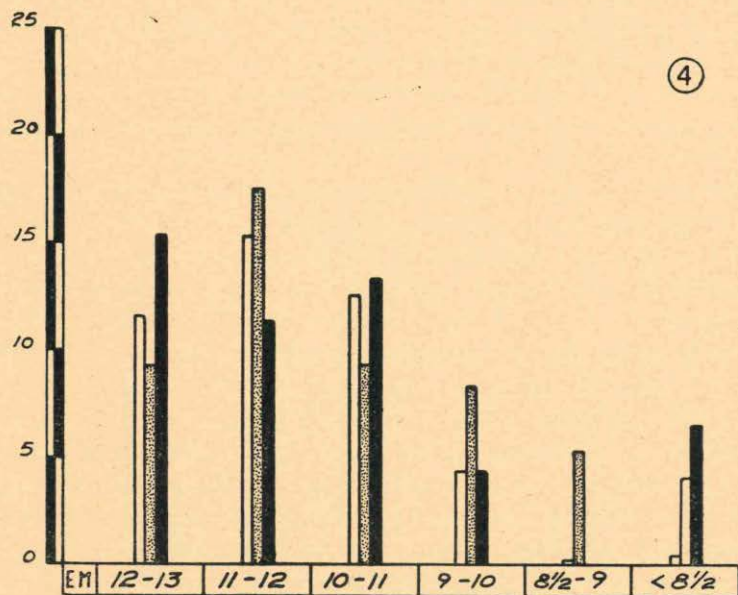



Grafico n. 4

Medie del numero degli elementi concettuali ricordati dopo un mese dai soggetti di ciascun gruppo di età mentale nelle tre classi, espresse in percentuale rispetto al numero totale degli elementi concettuali.

*in bianco:* classe della lezione verbale;
*in puntinato:* classe della lezione con proiezioni fisse;
*in nero:* classe della lezione con il film.

# Premessa alla pubblicazione della stesura di « Que Viva Mexico! »[1]

Quanto segue è un po' il sommario della prima stesura di appunti del film, scritta quando penetrammo i motivi umani e d'ambiente del Messico sui quali avevamo fissato la nostra attenzione.

Si tratta di un primo abbozzo, naturalmente superficiale, ancora impreciso e generico nello spirito e nelle tendenze, che poi dovevano definirsi come diremo.

Questo è naturale, poichè tali note erano destinate al gruppo di Upton Sinclair, che finanziava la produzione del film, e che ne temeva più d'ogni altra cosa un'impostazione « radicale ». D'altra parte, la stesura era destinata ad essere esaminata, con preoccupazioni non minori, dalla censura governativa messicana: e ad essa dava fastidio uno studio approfondito dei problemi sociali nazionali, con particolare riguardo al rapporto tra gli *haciendados* e i *peones*, alle rivolte di questi ultimi e alle repressioni di esse. Basti dire che alla nostra tesi, dell'impossibilità di spiegare la rivoluzione contro Porfirio Diaz nel 1910 senza analizzare la lotta di classe nelle *haciendas*, si rispose con questa affermazione: « Tanto gli *haciendados* che i *peones* sono soprattutto dei messicani: non è il caso, quindi, di insistere su un antagonismo tra due strati d'una medesima collettività nazionale ».

Così, dovemmo edulcorare la prima stesura, con la speranza di poter dare addirittura con il film una vivida immagine d'una autentica realtà sociale, riguardo alla quale potevamo concederci, in prima istanza, solo qualche fuggevole accenno.

Nel primo, sommario schema, fummo costretti anzi tutto a sorvolare sulla repressione della ribellione dei *peones* e sulla uccisione di Sebastian, nell'austero paesaggio dell'altopiano dove il giovane aveva vissuto e lavorato. La scena della morte di Sebastian, soffocato e calpestato dagli zoccoli dei cavalli dei suoi carnefici, che è una delle più impressionanti del film, fu svolta esaurientemente quando girammo. Per quanto, e com'è noto, tutto

[1] Riteniamo interessante premettere alla pubblicazione del « canovaccio » di *Que Viva Mexico!* l'introduzione scritta nel 1947 dallo stesso Eisenstein espressamente per una scelta francese dei suoi scritti teorici e dei suoi appunti per la realizzazione di film. L'introduzione è contenuta, in appendice, nel volume di Marie Seton su Eisenstein, che apparirà prossimamente nella traduzione italiana di P. Jacchia e F. Lane nella collana « Studi e testi » di questa rivista (n.d.r.).

il materiale girato mi fu successivamente sottratto dai produttori, che rifiutarono di inviarmelo a Mosca, dove io intendevo montarlo, onde ne nacquero tre film monchi e frammentari, estranei tra loro e rispetto all'idea originale del mio film.

Comunque, chi ha visto *Que Viva Mexico!* ricorda quella scena, anche se il montaggio di essa lascia molto a desiderare:

Sebastian e due dei suoi compagni sono interrati fino al collo. Poi, la cavalcata dell'*haciendado* e dei suoi ospiti passa più volte al galoppo sulle loro teste, soffocando e sfracellando le vittime con gli zoccoli dei cavalli, nel polverone.

Questa scena è un documento, è un fatto tipico della feroce repressione delle rivolte dei *peones* sotto il regime di Porfirio Diaz.

Così, la prima sceneggiatura non conteneva la conclusione dell'episodio intitolato *Fiesta.* In questo caso, dovemmo badare a non urtare un altro sentimento dominante, quello religioso: sebbene la scena non fosse altro che la figurazione di un tipico *milagro*, di uno dei miracoli che le leggende popolari attribuiscono a questo o quel santo, all'una o all'altra delle variopinte immagini miracolose della Vergine o di Cristo, che si trovano in ogni angolo del Messico.

Più precisamente, il genere di miracoli che attirò la nostra attenzione ricordava lo spirito, il colore, dei *Miracles de Notre Dame*, uno dei tesori del Medio Evo francese. Miracoli nei quali la Vergine o Cristo mostrano di avere delle idee alquanto liberali, in tema di morale, rivelandosi pronti a perdonare a prender sotto la loro protezione qualsiasi delinquente, peccatore, o adultera, dal momento che chi ha fallato implora da loro aiuto. A tali miracoli si ispirò Maeterlinck, nella sua notissima storia di Soeur Béatrice, nella quale si incarnava la Madonna, durante le sue peregrinazioni nel mondo dei peccatori. Ma nel patrimonio originale di quel folklore mistico popolare troviamo elementi ancora più ricchi di colore, con delle situazioni addirittura romanzesche, da appendice o da dramma giallo. Troviamo ad ogni passo adultere, truffatori, assassini, sacrileghi: Papi simoniaci, badesse gravide, vescovi trucidati da arcidiaconi. E ogni volta, vediamo anche peccatori più induriti uscire spiritualmente indenni dalle più gravi situazioni, grazie all'intervento di Marion La Rousse, di Maria la Rossa, così come il Diavolo pare chiamasse, alquanto irrispettosamnte, la Vergine Maria che gli sottraeva quelle anime di peccatori. Si leggano a tale proposito *Les Miracles de Notre Dame par personnages*, di Gaston Paris e Ulysse Robert, 1876, 2 vol.

Dello stesso spirito è il miracolo attribuito alla statua di Nostro Signore di Chalma, che noi scegliemmo per l'episodio intitolato *Fiesta*, del nostro film:

La *Señora* Calderon, un'adultera, viene sorpresa in una foresta dal marito, mentre è tra le braccia del suo amante.

La donna cade in ginocchio, e prega Nostro Signore di Chalma.

Accade il miracolo. L'amante è trasformato... in un altare, sul quale appare Dio stesso!

Il marito sopraggiunge fremente di vendetta, è sconvolto dalla visione: non gli resta che inginocchiarsi anch'egli, e pregare di fronte all'altare.

Nella trasposizione di tale leggenda — che è descritta nel bellissimo libro di Anita Brenner sul Messico, *Idols Behind Altars*, edito a New York nel 1929 — noi vi apportammo solo una variazione: l'amante, un giovane bello come una statua di bronzo, ma stupido, che era il *picador* Baranito, figlio del celebre *picador* Barano, non veniva trasformato in un altare, bensì in uno di quegli antichi Crocifissi barocchi messicani, così decorativi. Per il resto, tutto doveva rimanere nella iconografia canonica.

L'episodio doveva essere nello stile delle stampe popolari di José Guadalupe Posada, il grande maestro che illustrò le più svariate storie popolari messicane: la cattura di un famoso bandito, l'esecuzione capitale di un grande generale ribelle, una donna uccisa dal marito ubriaco, i miracoli della Madonna. In quelle stampe si rileva un forte influsso del gusto francese delle *Images d'Epinal*. E del resto, durante l'avventura coloniale di Napoleone III e il regno di Massimiliano, il Messico subì fortemente l'influenza del gusto francese: lo si vede nel Parco di Chapultepec, che è una copia del Bois de Boulogne, come in quelle stampe, nelle quali il folklore del Messico si mescola a reminiscenze di Daumier e perfino di Callot.

Comunque, per un complesso di circostanze, quell'episodio non fu mai girato.

D'altra parte, se questo e l'altro, di Sebastian, non apparivano in dettaglio nella prima stesura per i suddetti motivi, altri due mancano, perchè non li avevamo ancora definiti quando scrivemmo quell'abbozzo iniziale. Si tratta, precisamente, dell'episodio della Guerra Civile, *Soldadera*, e della scena culminante del Carnevale nel Giorno dei Morti.

*Soldadera* si ricollega a *Maguey*, all'episodio di Sebastian: dovemmo però celare in un primo tempo tale rapporto, quello tra la rivolta di alcuni contadini e il più vasto movimento della rivoluzione messicana, la quale, per quanto riguarda i *peones*, si identificò nell'azione rivoluzionaria di Emiliano Zapata, tesa alla realizzazione di una riforma agraria che precorreva, sotto molti aspetti, quella comunista.

Nella successiva stesura, inoltre, nella quale figurava l'episodio della *Soldadera*, cambiammo per tale episodio la soluzione centrale, rispetto alla prima idea là dove Pancha « la donna del soldato » si da ad un altro uomo quando il primo le viene ucciso in battaglia. Secondo la prima idea, appena

accennata nell'abbozzo iniziale, l'altro uomo, una sentinella, era dello stesso reparto del primo marito di Pancha. Nella seconda, definitiva versione, invece, si vede un uomo accostarsi a Pancha durante il funerale del primo marito: l'uomo non è uno dei compagni d'armi del morto, è anzi uno di quelli che hanno combattuto dall'altra parte della barricata: ma Pancha lo segue ugualmente. Tale soluzione ci apparve più tipica di quella situazione storica, oltre che più drammatica.

Non volevamo affatto affermare che le donne proletarie messicane di quel tempo non avessero ancora una coscienza politica, e, tanto meno, che fossero solo delle femmine succubi dell'uomo. Al contrario! Consideriamo la situazione: il primo marito di Pancha militava con Pancho Villa, il secondo con Emiliano Zapata. Ora, vi fu un momento nella guerra civile messicana in cui i seguaci di Villa e quelli di Zappata, pur impegnati ambedue a combattere contro il regime reazionario di Venustiano Carranza — che, tra l'altro, aveva aperto le frontiere all'intervento degli Stati Uniti, per sostenersi — si trovarono a combattere tra loro. Una stupida lotta fratricida, che ebbe termine quando Villa Zapata, uniti dal fine comune della loro lotta, si allearono, sconfissero Carranza, ed entrarono trionfalmente a Città del Messico. Ricordo una fotografia, nella quale si vedono i due capi seduti l'uno accanto all'altro su due poltrone dorate, al Palacio Nacional, simboli dell'unità del Messico, raggiunta in quel momento culminante della guerra civile, e destinata però ad infrangersi poco dopo, per i contrasti tra i due leaders popolari, di cui approfittarono le forze reazionarie. Non va dimenticato, a tale proposito, che Zapata era l'autentica espressione dei lavoratori delle campagne, mentre Villa era un avventuriero militare. Tornando a Pancha, essa doveva rappresentare, per contro, il Messico che pur passando di mano in mano acquisisce gradualmente la coscienza che la forza non è nella fazione bensì nell'unità di tutto il popolo contro la reazione. Unendosi all'altro uomo, quella modesta « figlia della rivoluzione » anticipava la unione trionfale a Città del Messico tra le armate di Zapata e quelle di Villa, riassumendo e simboleggiando in sè stessa quell'evento nazionale, e ponendo un sentimento umano e di fraternità popolare al di sopra dell'odio che invece doveva meglio risolversi in odio di classe. E' nella tradizione dei popoli primitivi, del resto, che la vedova sposi il fratello del marito morto: fraternità che simboleggia la fine della guerra ed esalta l'unione.

Comunque, neanche quest'episodio fu realizzato.

Infine, il motivo culminante, la trovata che fa da apice drammatico al Carnevale nel Giorno dei Morti: non vi era neanche questo nella prima stesura, salvo qualche accenno, perchè ancora non avevamo fissato le idee, su tale punto.

Essendo il Giorno dei Morti l'epilogo del film, la scena in questione doveva essere, in contrasto con il prologo, la conclusione dell'idea svolta nel

film stesso, del tema dominante di esso: che, cioè, mentre l'uomo come entità biologica è mortale, il principio sociale rappresentato dall'uomo trascende i limiti dell'esistenza fisica ed è immortale, eterno. Mentre nel rito funebre del prologo vi è una disperata sottomissione alla terribile idea della morte, nell'epilogo i simboli della morte sono travolti in un sarcastico Carnevale, nel Giorno dei Defunti: certi tratti sarcastici nella concezione della Morte — si noti — sono effettivamente caratteristici del costume messicano.

I tre episodi compresi tra il prologo e l'epilogo dovevano, quindi, rappresentare tre successive, storiche condizioni umane, dalla animalesca sottomissione alla Morte al superamento di tale pensiero nella concezione dell'immortalità del principio sociale, da parte di uomini che si sentono una entità sociale collettiva. E diciamo tre episodi, perchè *Maguey* e *Fiesta* sono uniti, virtualmente, rappresentando l'antitesi delle concezioni della famiglia e della morale in due classi diverse: da un lato l'*haciendero* e i suoi ospiti, il *Señor* e la *Señora* Calderon con il suo Baranito, e dall'altro Sebastian e Maria.

La vita della giungla, di esseri semi-animaleschi, inconsci, è rievocata nell'episodio iniziale, *Sandunga*, che si svolge in ambiente primordiale, pre-Colombiano storicamente, che noi ritrovammo intatto nelle zone tropicali del Messico, con il suo tipico carattere. Sostenuti dagli Spagnoli, giunsero con il loro « paradiso », con il loro sistema di sfruttamento coloniale, i feudatari. E noi ritroviamo, in quel 1910 che è epoca quasi contemporanea alla nostra, un feudalesimo nel Messico non molto diverso da quello dell'epoca di Fernando Cortes. Ed infine, con la Rivoluzione e la Guerra Civile, vediamo che gli *indios*, umiliati e ridotti schiavi, insorgono tentando di liberarsi dal giogo dei loro sfruttatori. Così, pensammo di rappresentare le fasi storiche fondamentali del Messico attraverso episodi di vita contemporanea. Il che è possibile in Messico perchè vi sopravvivono, l'uno accanto all'altro nel costume e nella vita, nel sistema sociale e nella cultura, elementi di ogni periodo storico. La civiltà pre-Colombiana dorme il suo sonno eterno nelle misteriose, arcaiche plaghe tropicali. Le sterminate *haciendas* dell'altopiano centrale mostrano ancora quale doveva essere la vita degli *indios* nel periodo della schiavitù agricola. Nello Yucatan, d'altra parte, si scopre con sorpresa che la locale industria della fibra è da gran tempo controllata dagli stessi lavoratori: mentre negli stati centrali domina il sistema feudale, la società patriarcale.

Il film non doveva concludersi, nella nostra idea originale, con quella specie di « apoteosi », con quel « trionfo del progresso, nel paradiso dell'industria ». Sappiamo bene che con lo sviluppo della società borghese le forme primitive di sfruttamento si trasformano in forme più edulcorate e raffinate di lavoro: nei cui simboli però, che appaiono in quel finale dato al film, non si esaurisce certo l'evoluzione contemporanea della società, della civiltà del

Messico. Si tratta di conquiste considerevoli, ma tali anche da giustificare la nostra ironia, per cui ad immagini di fabbriche pensammo di giustapporre immagini di giocatori di rugby. E poi, le conquiste sociali vere e proprie non si riassumono in sfilate di generali coperti di decorazioni, che si esibiscono come divi, nè in parate di poliziotti e di pompieri, e di atleti, che formano emblemi nazionali marciando davanti al Presidente della Repubblica.

Ad elementi di quel genere noi pensavamo di aggiungere un particolare finale, un finale con un carattere di « Memento », con il quale avremmo mostrato che non è tutto oro quello che luce: e che i principi sociali, vitali, avrebbero avuto da lottare ancora per lungo tempo contro le forze delle tenebre, della reazione, della morte, prima che si vedesse la realizzazione piena degli ideali degli oppressi.

Flaubert nel *Dictionaire des Citations* osservò che « D'Alembert è sempre citato dopo Diderot »: così, la parola « Memento » fa pensare subito a « Mori ». Ricordati che devi morire... La Morte, tenebrosa insegna dell'oscurantismo, di mistiche forze retrive, spagnolesche. E la sarcastica concezione della Morte stessa, caratteristica del costume messicano. L'idea della Morte, travolta nel Carnevale del Giorno dei Defunti.

Dovendo figurare per immagini un « Memento », ed essendoci soffermati sul più atrocemente simbolico, sul più estremo, degli ammonimenti, il « Memento Mori », ci fissammo sui simboli più adatti a rendere immediatamente tale idea. Teschi, ossa, scheletri... Scegliemmo una figurazione tradizionale, quella della Danza Macabra, le cui immagini popolari hanno adornato per secoli i cimiteri italiani, ed hanno popolato i quadri dei pittori fiamminghi. Dovevamo illustrare per immagini quell'idea, nel finale del film, ed avevamo di fronte a noi una delle più caratteristiche feste popolari del Messico, adatta a tal fine. Il Giorno dei Morti!

Debbo confessare, con tutta sincerità, che per anni avevo desiderato di andare nel Messico a vedere tale festa, come tanti ragazzi sognano di andare a vedere l'America degli indiani di Fenimore Cooper o la cella del Castello D'If donde evase il Conte di Montecristo.

Quel giorno, il 2 di novembre, ogni cosa nel Messico è foggiata a simbolo della Morte.

Nelle vetrine dei capellai, copricapi d'ogni genere, dal *sombrero* al cilindro, sono posati su dei teschi, e la messa in scena è completata con cravatte multicolori. I dolci sono dei teschetti di zucchero, e delle piccole bare di cioccolata recanti il nome dell'amato scomparso. Le bambole sono piccoli scheletri.

In fogli volanti che appaiono quel giorno, e perfino nei giornali, si leggono epigrammi su personalità politiche, scritti in forma di epitaffi, come se tali personalità fossero morte. Ed accanto si vedono caricature dei « cari estinti », tutti raffigurati come scheletri, che conservano però tratti

caratteristici di ciascun soggetto della satira: un alto colletto duro, un monocolo, spalline dorate, grandi baffi, o un gran naso. Trattandosi di gente di colore, lo scheletro è dipinto di nero! Questi grotteschi simboli di morte, chiamati *calaveras,* a contenuto politico, diventano figurazioni immortali quando sono dipinte da José Guadalupe Posada. Abbiamo la Calavera Maderista, quella Huertista, quella Zapatista, con allusioni alle principali figure della rivoluzione messicana.

E le maschere! Chi quel giorno non porta la sua maschera di cartone dipinto? Chi, così mascherato, non danza per la strada? Chi non partecipa alla allegra carnevalata che si svolge tra le baracche dei divertimenti, le giostre, i bettolini e le mescite a poco prezzo?

C'è chi gira con una feluca da generale, chi ha un *sombrero* alla maniera di Pancho Villa, chi un diadema indio o un elmetto da *conquistador* spagnolo. Ecco l'allegra farandola finale: nella quale, danzando, appaiono figure a noi note...

C'è qualcuno negli abiti dell'*Haciendado* di *Maguey*...

Una ragazza porta l'abito da amazzone della figlia morta dell'*Haciendado*...

Ecco i calzoni alla cavallerizza dell'Ospite...

C'è anche uno con la mitria del Vescovo, di *Fiesta*...

E la *mantilla* nera della *Señora* Calderon...

C'è un generale con una feluca sopra la maschera di cartapesta. Si vede venire da lontano, orribile a dirsi, perfino il signor Presidente in persona, con una grande sciarpa a tracolla, una stella al fianco, e un lucidissimo cilindro in testa. C'è un poliziotto che gli corre dietro. E tutt'attorno, *matadore* e *picadores* con i loro abiti sontuosi, e operai: e i *peones*, con la loro tragica canzone, «Alabados». Tutti, i buoni e i cattivi, gli oppressi e gli oppressori, quelli che simboleggiano la vita e quelli che rappresentano la morte, tutti si nascondono sotto le maschere bianche a forma di teschio.

Al momento più frenetico di quella sarabanda, una pausa.

E' il momento di gettare le maschere.

Una dopo l'altra, le maschere dei *peones*, degli operai, cadono. I loro volti bruni, bronzei, ridono. I loro denti splendono, i loro sorrisi cancellano l'immagine del ghigno dei teschi. I loro occhi neri si spalancano gioiosi. Forti, sani, belli e audaci, quegli uomini ridono fragorosamente.

D'altro canto, ecco la mano guantata di un Generale alzarsi verso la propria maschera... La manina elegante della figlia dell'*Haciendado* fa altrettanto... E così il Vescovo, il Presidente... E, una dopo l'altra, tutte le figure delle tenebre: anche la *Señora* Calderon...

Le loro maschere cadono.

Ma non si tratta solo di maschere...

C'è qualcosa d'altro, sotto le maschere.

Sotto le maschere della *Señora* Calderon, del Presidente, del Generale, del Poliziotto, dell'*Haciendado*, del Vescovo, non appaiono volti umani, ma... veri teschi!

Non è una carnevalata, non sono facce di cartapesta.

Sono personaggi veri, non clowns.

Sono dei morti, non degli uomini veri.

Sono la morte, la putrefazione.

Sono cadaveri, cadaveri d'una classe socialmente morta.

Il teschio, simbolo nuovo, non solo del morto bensì anche *du mort qui saisit le vif.*

Il teschio, simbolo terribile. « Memento » del potere della Morte sui viventi.

E « Memento » del terrore di quelli che si oppongono alla vita, perchè ricorda loro che anch'essi saranno spazzati via, ma senza lasciare nulla dietro di sè!

Ma, cos'è che splende fra quei terribili simboli di una classe moribonda, la quale tenta, prima della propria morte, di strangolare quelli che vanno verso la vita?

C'è ancora una maschera. Chi c'è, dietro quella maschera.

La maschera cade.

E, per quanto è largo lo schermo, si vede il volto d'un bimbo bruno che sorride, facendo svanire tutte le ombre, tutti gli incubi della reazione e della morte.

E' il bambino di Pancha?

E' uno di quelli che vedranno la vera, definitiva liberazione del Messico?

E' l'estremo, conclusivo « Memento », è il grande Messico del futuro. Con questa immagine doveva finire il mio film.

Invece, per volontà di coloro che avevano finanziato la produzione, *Il Giorno dei Morti* divenne un film a sè, essenzialmente documentario.

Nella Danza Macabra che si disfrena nella mia mente, vedo ora anche altre maschere. Le maschere di quelli che non mi permisero di realizzare il mio film. I loro volti si celano ancora sotto la maschera, e, del resto, non ho bisogno di vederli: li conosco. So da che parte essi danzano. E so cosa si nasconde dietro la maschera di cartapesta del loro « socialismo » superficiale.
MOSCA, 1947

**S. M. Eisenstein**

# Que Viva Mexico![1]

Il soggetto di questo film è insolito.

Quattro episodi, compresi fra un prologo e un epilogo, unificati nello spirito e nella concezione, dai quali derivano il loro profondo significato.

Differenti per il contenuto.

Differenti per l'ambientazione.

Differenti per il paesaggio, le genti, i costumi.

Contrastanti fra loro nel ritmo e nella forma, compongono un'ampia e policroma Sinfonia Cinematografica sul Messico.

Sei canzoni popolari messicane commentano questi episodi, i quali a loro volta altro non sono che canzoni, leggende, racconti di differenti parti del Messico, riuniti insieme in un'opera cinematografica unitaria.

### Prologo

Nel prologo l'azione si svolge fuori dal tempo.

Potrebbe svolgersi oggi.

Potrebbe altrettanto bene essersi svolta vent'anni fa.

O anche mille anni fa.

Poichè gli abitatori dello Yucatan, terra di ruderi e di enormi piramidi, tuttora conservano nella fisionomia e nella forma le caratteristiche dei loro antenati, la nobile razza degli antichi Maya.

Pietre,

Dei,

Uomini,

Sono i personaggi del prologo.

In un tempo lontano...

[1] Nella traduzione italiana si è cercato di conservare il tono quasi di appunti improvvisati dell'originale.

I vocaboli spagnoli sono usati anche nell'originale; le note e il glossarietto finale sono invece opera dei traduttori. Con questo si è voluto dare ai lettori italiani l'esatto significato dei meno comuni tra i vocaboli spagnoli che appaiono nella traduzione; si suppone infatti che i lettori italiani conoscano la differenza di significato tra *matador* e *picador* (n.d.T.).

Nella terra dello Yucatan, tra templi pagani, città sante e maestose piramidi. Nel dominio della morte, dove il passato predomina sul presente, qui ha inizio il nostro film.

Come un simbolo rievocatore del passato, come un rito di addio all'antica civiltà Maya, si sta celebrando una magica cerimonia funebre.

Idoli dei templi pagani, maschere sacre, fantasmi del passato prendono parte a questa cerimonia.

Nel raggruppamento in contrapposizione di immagini di pietra, maschere sacre, bassorilievi ed esseri viventi, si svolge l'immobile azione del funerale.

La gente mostra una somiglianza con le immagini di pietra, poichè queste immagini raffigurano i volti dei loro antenati.

La gente sembra pietrificata sopra la tomba del defunto nelle stesse pose, con le stesse espressioni sul volto di quelle ritratte nelle antiche sculture di pietra.

Alcuni gruppi di persone che sembrano pietrificate e alcuni monumenti dell'antichità — le parti che compongono il simbolico funerale — appaiono sullo schermo in una mutevole processione.

E solo lo strano ritmo dei tamburi della musica dello Yucatan, e il canto Maya dai toni alti, accompagnano questa immobile processione.

Così termina il prologo, questa introduzione alla sinfonia cinematografica, il significato della quale sarà rivelato dal contenuto dei quattro episodi seguenti e dal finale posto al loro termine.

## Primo Episodio: Sandunga

Tehuantepec tropicale.

L'istmo tra gli oceani Atlantico e Pacifico.

Presso i confini del Guatemala.

Non si ha conoscenza del tempo nel Tehuantepec.

Il tempo scorre lentamente sotto l'incantevole intreccio di palme e costumi, e le abitudini non cambiano per anni ed anni.

### Personaggi

1. Concepciòn, ragazza indiana.
2. Abundio, suo *novio* (promesso sposo).

3. Madre di Abundio.

4. Tehuanas (ragazze di Tehuantepec).

5. Gente di Tehuantepec che prende parte a feste, a cerimonie e a uno sposalizio popolare.

## Sandunga

Il sole che sorge diffonde il suo irresistibile richiamo alla vita.

I suoi inondanti raggi penetrano nel più buio centro della foresta tropicale, e, con il sole e col mormorìo della lieve brezza mattutina dell'oceano, gli abitatori della terra tropicale messicana si risvegliano.

Stormi di garruli pappagalli si agitano rumorosamente fra i rami delle palme, svegliando le scimmie, che, incollerite, si tappano le orecchie e si precipitano verso il fiume.

Sul loro cammino fanno trasalire i solenni pellicani sulla riva sabbiosa, e poi si tuffano con alti strepiti nelle onde per pescare le banane e le noci di cocco che vi galleggiano sopra.

Dal profondo del fiume granchi, testuggini e pingui alligatori si trascinano sulla riva per stendere i loro corpi secolari al sole.

Fanciulle indiane fanno il bagno nel fiume; sdraiate sul sabbioso, basso fondo del fiume esse cantano una canzone.

Una canzone Oaxaca, lenta come un valzer all'antica, sensuale come un *Danzon* e felice come i loro sogni: la *Sandunga.*

Un altro gruppo di ragazze su piccoli battelli scivolano lentamente sulla scintillante superficie del fiume, abbandonandosi al piacere dell'indolenza e ai caldi baci dei raggi del sole.

Una cascata di rilucenti e fluttuanti capelli neri che si asciugano al sole richiama l'attenzione su un terzo gruppo di ragazze sedute vicino ai tronchi degli alberi di palma lì vicino.

Superba e maestosa, come una regina delle fate nella sua naturale bellezza verginale, vi è fra esse una ragazza a nome Concepciòn.

Sotto la carezzevole onda dei suoi capelli essa si lascia sospingere in una terra di sogni. Una ghirlanda di fiori le incorona la fronte. Mentre ascolta il canto delle sue amiche, essa chiude gli occhi e nella sua immaginazione l'oro prende il posto dei fiori.

Una collana di monete d'oro ornata di rozze perle infilate nei fili della catena d'oro, brilla sul suo seno.

Una collana d'oro: questo è l'oggetto di tutti i suoi sogni; questo è il sogno di tutte le Tehuanas, le ragazze di Tehuantepec.

Fin dalla più tenera infanzia una ragazza incomincia a lavorare e a risparmiare diligentemente ogni nichelino, ogni soldo, perchè all'età di sedici o diciotto anni essa possa avere la collana d'oro.

La collana: essa rappresenta una fortuna, una posizione. La collana è la futura dote.

E più essa è grossa, più è di valore, più felice sarà la futura vita matrimoniale.

Questa è la ragione per cui i sogni di Concepciòn sono così appassionati; questa è la ragione per cui la visione fluttuante davanti agli occhi della sua immaginazione è così piena di colori.

Giovani di bell'aspetto si alternano nei sogni alla collana.

Fiori di prorompente bellezza giovanile sullo schermo...

L'incantato canto delle ragazze galleggia sopra i tropici voluttuosi e sognanti...

Oh... noi ci siamo spinti così profondamente nei sogni, che non abbiamo ancora narrato come le ragazze lavorano, quando vanno sulla piazza del mercato, mettono in mostra le loro merci: arance, banane, ananassi, fiori, vasi, pesci e altre mercanzie da vendere. La piazza del mercato di Tehuantepec è un posto interessante. Se guarderete in questa direzione vi potrete credere in India.

Voltandovi dall'altra parte vi sembrerà Bagdad a causa dei grandi vasi di terra che circondano la loro giovane venditrice.

Altrove ancora assomiglia ai Mari del Sud. Tuttavia vi sono anche luoghi che non assomigliano a nessun altro sulla terra, poichè pesci con quattro occhi si vendono solo a Tehuantepec.

Non appena una ragazza vende qualche cianfrusaglia, non appena essa riceve quei pochi soldi in pagamento, essa immediatamente comincia a pensare alla collana, comincia a contare le monete d'oro che ancora le restano da guadagnare.

Così, pezzo per pezzo, la collana vien messa insieme, ma ahimè, ne manca ancora uno, quello più grosso, quello centrale.

Così pensava Concepciòn, essa aveva bisogno solo di uno, proprio di un solo pezzo per guadagnarsi il diritto alla felicità.

Gli affari, però, sono scarsi nel tranquillo, pigro mercato tropicale.

Concepciòn va perdendosi in sogni dietro a questo ultimo pezzo, mentre il canto, il canto che significa felicità, per le ragazze di Tehuantepec, continua a fluttuare nell'aria.

Ma infine le banane son vendute, queste banane che dovevano fruttare il denaro per completare la collana. E mentre l'acquirente paga Concepciòn, le dice: « Possa la vostra collana portarvi fortuna! ».

La felice Concepciòn lestamente stringe in mano la moneta che aveva a lungo desiderato.

### Il ballo

Quanto di più bello può produrre la foresta tropicale: fiori, rami di banano, foglie di palma, frutta, adornano i muri della sala da ballo.

Qui si vedono le ragazze Tehuana più eleganti. La sala da ballo è l'unico posto dove un giovane e una ragazza possono incontrarsi, dove essi si possono confidare l'un l'altro il segreto del cuore!

Nello sfolgorìo del suo abito migliore e al settimo cielo della felicità essa apre il serico velo del suo scialle per attrarre gli occhi di tutti i giovani e delle fanciulle e tenerli affascinati con lo splendore della sua bellezza e della sua nuova collana d'oro.

Dopo la danza, quando Concepciòn si ritira col suo amato in un angolo appartato, Abundio la chiede in isposa. Ed ora:

### La richiesta di matrimonio

Ecco Concepciòn tremante, pensosa e piena di paure. E qui l'autore prende la parola!

« Perchè, Concepciòn, non è per questo che sei venuta? Non è questo ciò che ti aspettavi? Non è questo ciò a cui aspiravi? ». In risposta alla voce dell'autore, Concepciòn sorride, china la testa in segno di assenso. Ma!

La madre dello sposo è una donna pratica!

Essa manda donne di sua fiducia alla casa della sposa a fare l'inventario della dote e ad assicurarsi che tutto sia in regola.

Che vi siano abbastanza sottane nel corredo. Che le monete d'oro della collana siano massicce.

Vecchie donne d'esperienza, pressochè centenarie, che hanno messa mano nei matrimoni di tre generazioni, vanno alla casa di Concepciòn. Esaminano tutto il suo corredo, palpano il velluto, odorano la seta, contano le monete d'oro della collana e le sottopongono alla prova dei denti per assicurarsi della purezza dell'oro.

Agitata sin nel profondo dell'anima, Concepciòn ride di gioia e di felicità. Le venerabili donne pronunciano allora il loro giudizio:

Tutto è perfettamente in ordine. Così, i riti tradizionali cominciano.

Le amiche di Concepciòn portano i loro regali: una vacca avvolta in un costume mascherato; caproni con una corda attorno al collo; esse portano sulle loro spalle molte galline, tacchini, porcellini ed altri doni e in una strana processione avanzano verso la casa della sposa.

In conformità con una tradizione secolare esse le portano candele di pura cera di ape fantasticamente decorate.

Donne di mezza età sono indaffarate nella complicata preparazione di piatti tipici e deliziosi per l'indispensabile caratteristico banchetto.

L'intera Tehuantepec è in agitazione per questo avvenimento.

Tutte le ragazze indossano i loro fantastici costumi regionali e attendono gli sposi novelli presso la chiesa.

Sotto il suono delle campane nuziali la processione, portando rami di palma, va alla casa della giovane coppia.

E quando rimangono soli, Concepciòn timidamente permette a suo marito di toglierle il suo orgoglio: la collana d'oro.

La nonna corre fuori sul balcone e ad alta voce annuncia agli abitanti di Tehuantepec in attesa, che Concepciòn, la ragazza, è diventata Concepciòn, la donna.

Razzi e fuochi d'artificio salgono alti nel cielo e scoppiano, tutte le giovani amiche di Concepciòn rovesciano la loro capigliatura, come uno stormo di uccelletti che spieghino tutti le ali, ed esse danzano e cantano.

## La Sandunga

La Sandunga che sempre risuona nell'aria ogni qualvolta arriva la felicità — sia in sogno che nella realtà.

Mentre per tutta la foresta tropicale sotto la pacifica fragranza delle palme la vita prosegue il suo abituale corso quotidiano.

Le vecchie scimmie cullano i loro piccoli per farli dormire.

I pappagalli insegnano ai loro giovani a strillare.

I pellicani pigliano del pesce per i loro piccoli nelle loro tasche.

Il tempo passa, nuovi fiori sbocciano. Concepciòn, la donna, è ora una madre felice.

Così la storia di Concepciòn giunge alla fine, presentandoci l'immagine di genitori felici, contenti e di un bimbo ridente.

Con il sole che tramonta al di là dell'oceano.

Con il pacifico canto lirico di belle ragazze sognanti.
Termina il racconto della tropicale Tehuantepec.

### Secondo episodio: Maguey

L'azione di questa storia si svolge negli sterminati campi di *maguey* nei « Llanos de Apam » e nell'antica Hacienda de Totlapayac, Stato di Hidalgo. I « Llanos de Apam » costituiscono la zona del Messico più altamente produttiva di *pulque*.

L'epoca dell'azione è l'inizio di questo secolo nelle condizioni sociali della dittatura di Porfirio Diaz.

### Personaggi

1. Sebastian, *peon* indio.
2. Maria, sua sposa.
3. Joaquin, padre di Maria.
4. Aña, madre di Maria.
5. L'Hacendado.
6. Sara, sua figlia.
7. Don Julio, cugino di Sara.
8. Don Nicolas, l'amministratore.
9. Melesio, suo *mozo*.
10. Señor Balderas, un ospite.
11. Felix
12. Luciano
13. Valerio

*peones,* amici di Sebastian.

14. *Charros, mozos,* ospiti e *peones*.

### Il Maguey

Aggressività, virilità, arroganza e austerità caratterizzano questo episodio.

Come il Polo Nord è diverso dall'Equatore, così i famosi « Llanos de Apam » sono diversi dall'incantevole Tehuantepec.

Così sono differenti le loro genti, i costumi, i modi di vivere.

Al piede degli alti vulcani, a un'altezza di diecimila piedi [1], su questa terra deserta cresce la grande pianta di cactus: il *Maguey*.

Con la bocca essi succhiano la linfa di queste piante di cactus per fare la bevanda indiana conosciuta come *Pulque*.

Bianca come latte — un dono degli dei, secondo una leggenda e una tradizione — questo fortissimo intossicante offusca, affligge, infiamma le passioni e fa volare le pistole fuori dai foderi.

Poderi feudali, gli antichi monasteri dei conquistatori spagnoli stanno come fortezze inaccessibili in mezzo al vasto mare dei boschi di cactus.

Molto tempo prima dell'alba, molto tempo prima che i nevosi picchi dei vulcani siano illuminati dai primi raggi del sole, al di sopra delle alte mura della massiccia casa colonica si alzano le tristi, lente note di un canto.

I *peones* chiamano questo canto *El Alabado*.

Essi lo cantano ogni mattina prima di mettersi al lavoro.

E' un inno nel quale essi pregano la Santa Vergine di aiutarli durante il nuovo giorno che sorge. Quando gli alti picchi nevosi cominciano a scintillare sotto il sole nascente le porte delle fattorie simili a fortezze si aprono, e i *peones*, ponendo fine al loro canto, strettamente avvolti nei loro *serapes* e tenendo stretti in mano i loro larghi *sombreros* si disperdono nei campi di cactus per succhiare nella linfa del *maguey* con lunghe *calabashes* appositamente adattate.

Sullo schermo vedrete il sorprendentemente originale processo di produzione del *pulque*, che ebbe origine centinaia di anni fa e che non è ancora mutato all'epoca di questa storia.

Più tardi, quando la nebbia si è dileguata, quando il sole ha riscaldato la terra, la servitù della casa si muove ed inizia i preparativi per la sera, poichè in questo giorno si deve celebrare la annuale festa della Hacienda.

In onore degli ospiti i *charros* indossano i loro migliori costumi e mettono in mostra con orgoglio i loro notevoli cavalli.

Frattanto nel campo di *maguey* dove lavora il *peon* Sebastian, avviene un incontro. I genitori di Maria portano la loro figlia per consegnarla al suo *fiancé*.

Secondo la tradizione, Sebastian dovrà condurre la sua sposa dal proprietario della Hacienda in segno d'omaggio.

Ma i *charros* che montano di guardia alla casa del padrone non permettono a Sebastian di entrare, così egli deve rimanere nel piazzale esterno.

Sulla terrazza il padrone sta brindando in compagnia dei suoi amici più intimi; e i loro spiriti sono in effervescenza.

Lo *Haciendado* riceve Maria; egli è un buon vecchio; fruga nelle tasche cercando pochi *pesos* da dare in regalo alla sposa.

Ma in questo momento un'antiquata carrozza trainata da sei muli si avvicina di gran carriera.

E' arrivata Sara, la figlia del vecchio.

Ha portato con sè suo cugino e ha fatto irruzione nel gruppo in terrazza fra un ciclone di risa e di allegria.

Essa vola tra le braccia del padre. E tutti i loro amici brindano alla sua salute.

Maria vien dimenticata.

Sebastian diventa irrequieto, mentre attende nel piazzale esterno.

La sua fidanzata tarda a ritornare da lui e le esplosioni di risa sulla terrazza hanno un suono sospetto.

La timorosa, inesperta e dimenicata Maria sta aspettando la sua sorte.

Una cattiva sorte le appare sotto forma di un grossolano ospite ubriaco, con dei grossi baffi.

Approfittando del fatto che la compagnia è troppo occupata a bere e a scherzare, egli afferra Maria da dietro una porta e la trascina in una stanza lontana.

Uno dei servi, intimo amico di Sebastian, assiste a questa scena e corre con tutte le sue forze nel cortile a portare la tremenda notizia.

Il sangue indiano di Sebastian lo spinge all'azione radicale.

Egli corre su in veranda togliendosi le guardie dai piedi, irrompe come un ciclone fra gli allegri ospiti...

Chiede di Maria, la sua sposa.

Subito si accende una lotta, ma è ben presto conclusa, poichè deboli sono le possibilità di Sebastian, solo contro l'unione di tutti gli altri.

Sebastian è mandato a rotolar giù per le scale per la sua insolenza e sfrontatezza.

Una porta si apre ed appare davanti al gruppo eccitato il mascalzone ubriaco.

Afflitta, piangente, Maria scivola furtivamente dietro le sue spalle.

La tensione della situazione si aggrava. Ma lo *hacendado* è un buon

vecchio. Egli non vuole mortificare i suoi ospiti, non vuole guastare la festa.

Per distrarre la gente egli dà ordine di dare inizio alla musica, ai fuochi d'artificio, ai giochi.

Maria vien messa sotto chiave sino al mattino dopo, mentre si svolge l'inchiesta sul fatto.

Fra lo strepito della musica, l'eccitazione dei giochi e l'ebbrezza dell'ilarità il funesto incidente vien dimenticato.

Più divampano i fuochi d'artificio, più violenta l'ira tumultua nel cuore di Sebastian.

La vendetta germina nella sua mente.

La vendetta ispira la cospirazione.

Tre dei suoi compagni si impegnano ad aiutarlo per ottenere la sua rivincita.

In un momento favorevole essi fanno esplodere i fuochi d'artificio nei fienili.

Le fiamme si propagano come in un fuoco selvaggio.
Mentre la comitiva è colta dal panico, Sebastian e i suoi accoliti si procurano armi e cartucce nei magazzini del padrone e compiono un tentativo di liberare Maria dalla sua prigione.

Ma le guardie sparano e i cospiratori sono costretti a fuggire.

Protetti dalla coltre notturna i fuggitivi sfuggono alla persecuzione.

Il mattino li coglie in una foresta sul versante di una montagna.

Si dirigono verso il passo tra le giogaie montane, essi camminano con fatica attraverso le macchie di alberi magici. I *charros* ad ogni modo, sui loro bravi cavalli, accompagnati dall'indomabile Sara e da suo cugino, raggiungono il passo per primi e intercettano i fuggitivi.

Si accende un fuoco incrociato nel viluppo del bosco di nopal.

Sara, eccitata dagli spari, fa dei continui tentativi per lanciarsi in avanti e suo cugino deve usare una certa forza per trattenerla indietro ad una certa distanza dalle pallottole sibilanti.

Sara uccide uno dei *peones* e paga con la sua vita per aver osato.

Una pallottola trova modo di colpirla al cuore passando attraverso l'orologio a cui era tanto affezionata. Il meccanismo dell'orologio rotto si squassa per i colpi e lentamente il suo movimento si arresta.

Il cugino di Sara carica il suo corpo attraverso la sella e lo porta via dal campo di battaglia.

Il combattimento si riaccende con accresciuta violenza.

I fuggiaschi sono respinti nei campi di *maguey*.

Al riparo di un immenso cactus, tre di essi cercano scampo.

Le pallottole penetrano sibilando nelle foglie succolente della pianta di *maguey* e il succo, come lagrime, gocciola lungo il tronco.

Le cartucce sono esaurite.

I *peones* fanno un tentativo di fuggire.

Gli agili *charros* gettano i lazos attorno ai fuggiaschi e li fanno prigionieri.

Tutti laceri, barcollanti, Sebastian e due dei suoi amici superstiti sono portati ad assistere alla scena del funerale di Sara.

Occhio per occhio... essi pagano con la vita per aver osato.

Tra i *maguey*, dove Sebastian ha lavorato ed amato, egli incontra una tragica fine...

Al di là delle grandi sommità dei vulcani biancheggianti di neve il sole sta calando. Il giorno muore.

Gli ampi portoni della fattoria si chiudono.

Maria è messa in libertà e va cercando il corpo di Sebastian tra le piante di *maguey*.

Il suo arrivo spaventa i borragri che fuggono via.

Mentre al di sopra delle alte mura della fattoria fluttuano le note di un lamento.

Un lugubre, prolungato lamento: il saluto indiano al sole che tramonta.

Maria trova le spoglie del suo amato, di colui che doveva diventare suo marito, che aveva levato il braccio in sua difesa... essa singhiozza convulsamente sopra quel corpo amato.

Al di là delle alte mura della Hacienda i *peones* cantano il loro canto vespertino, altrettanto lamentoso, altrettanto lugubre del loro mattutino Alabado.

### Terzo episodio: La Fiesta

L'epoca dell'azione è la stessa di « Maguey », vale a dire anteriore alla Rivoluzione del 1910.

L'azione comprende una rassegna di tutti i più begli esempi dello stile

coloniale e dell'influenza spagnoli sull'arte, sugli edifici e sulla gente del Messico.

(Città del Messico, Xochimilco, Merida, Taxco, Puebla, Cholula, ecc.). Lo spirito di questa parte è di carattere tipicamente spagnolo.

### Personaggi

1. Baronita, *picador* e primo amoroso.
2. il Matador (interpretato dal campione dei *matadores* David Liceaga).
3. Senora Calderon, una delle regine della corrida.
4. Senor Calderon, suo marito.
5. Centinaia di ballerini rituali, che danzano davanti alla Basilica de Guadalupe.
6. Folle di pellegrini e penitenti.

Folle che si godono la corrida e i giardini galleggianti della Venezia messicana: Xochimilco.

### La Fiesta

Incanto, Romanzo, Fascino costituiscono l'impalcatura del terzo episodio.

Come il barocco coloniale spagnolo lavora la pietra in un fantastico merletto sul filiforme nastro di colonne e di altari di chiesa. Così il complesso disegno, l'elaborata composizione di questo episodio.

Tutta la bellezza che gli spagnoli hanno portato con loro nella vita messicana appare in questa parte del film.

L'architettura e i costumi spagnoli, le corride, l'amore romantico, la gelosia meridionale, la slealtà, la facilità d'impugnare le armi, si manifestano in questa storia.

Nel vecchio Messico prerivoluzionario si sta svolgendo l'annuale festività in onore della Santa Vergine di Guadalupe.

Da ciò l'abbondanza di giostre, baracconi, fiori, da ciò la moltitudine di gente. Pellegrini vengono alla festa da ogni parte del paese.

I danzatori di danze rituali preparano i loro costumi fantastici e le loro maschere.

I vescovi e gli arcivescovi indossano i loro sfarzosi caratteristici paramenti.

Le ragazze che sono destinate ad apparire come le regine delle corride si mettono con un tremito di vanità i loro dispendiosi pettini e le mantiglie.

E finalmente gli eroi di questo racconto, i famosi *matadores,* si vestono per la manifestazione sulla veranda di un *patio* spagnolo tra gli accordi delle chitarre e il suono delle bande militari nell'arena.

Il migliore dei *matadores* è impersonato da David Liceaga il più rinomato *matador* del Messico e « campione » dell'« orecchio d'oro ».

Davanti a uno specchio a muro, orgogliosi e coscienti della loro importanza e della loro grandezza, i matadores indossano i loro costumi ricamati d'oro e di seta.

Più degli altri si agita davanti allo specchio (preoccupato del suo aspetto personale), il *picador* libero da preoccupazioni, il pigro Don Juan Baronita.

Egli è minuziosamente attento ad ogni particolare, poichè lo attende un incontro più rischioso della corrida.

Egli ha un appuntamento con la moglie di un altro uomo! Quando sono pronti, i *matadores* si dirigono alla cappella della Santa Vergine, la protettrice della loro arte rischiosa.

Inginocchiatosi davanti al suo altare, mormorate verso di lei le sue preghiere, e implorata la sua benedizione, il migliore dei grandi *matadores* si dirige verso la tranquilla casa di sua madre per dirle:

Addio!

Potrebbe essere per l'ultima volta...

E sulla *plaza* una moltitudine di circa sessanta mila persone urla tra i battimani la sua impazienza. L'orchestra incomincia a suonare in toni gai la marcia ufficiale di apertura, e i *matadores* fanno il loro ingresso nell'arena.

Durante la parata il *picador* Baronita appare in tutto il suo splendore, sul suo cavallo bianco, e lancia uno sguardo furtivo in direzione del luogo dove sono sedute le regine.

Le belle della città vestite di trine preziose, facendosi vento con i ventagli, stanno occupando i posti del palco « Reale » con visibile civetteria.

Baronita si dà da fare per individuare la regina del suo cuore infiammato e per gettarle la sua occhiata « assassina ».

E come nella tradizionale *Carmen* gli occhi dei *matadores* incontrano i neri occhi delle belle regine, e come la tradizione vuole, questo sguardo accende la fiamma del coraggio negli occhi dei *matadores.*

I sessanta mila spettatori lanciano un *Ah!* di meraviglia nell'attimo in cui il toro si slancia nel recinto. Il molto famoso David Liceaga mette in mostra tutta la bellezza e l'eleganza dell'arte del *matador.*

Pieno di grazia e di coraggio egli danza la sua *danza* sul filo che divide la morte dal trionfo.

Egli non si muove dal suo posto anche quando le corna del toro gli vengono vicine alla distanza di un capello, egli non trema, ma ride sereno, e per coronare tutto ciò egli accarezza le acuminate corna dell'animale, il che provoca un interminabile selvaggio scoppio di entusiasmo fra la folla.

Ma il toro, esasperato dalle provocazioni di Liceaga, atterra il cavallo dell'azzimato Baronita.

Il quale è costretto a saltare vergognosamente il recinto di protezione sotto uno scroscio di urla e di risa beffarde della folla.

Nonostante ciò il suo amore gli rimane fedele, e gli significa con un cenno che il loro appuntamento è possibile.

Frattanto nella piazza della città, nelle fiere e nei mercati, una folla di parecchie migliaia di persone sta contemplando le rituali danze degli indiani vestiti di broccati dorati, piume di struzzo e maschere enormi.

Nello scampanio delle antiche campane della chiesa spagnola, fra le note della musica e il rullo dei tamburi, il rombo dei fuochi d'artificio che esplodono, la festa è in pieno svolgimento. Nell'arena, sotto l'urlo della folla eccitata, il toro ucciso vien portato via dal terreno.

Un uragano di cappelli e una prolungata ovazione accompagna l'uscita trionfale del valoroso *matador*.

Baronita si è ora incontrato con la sua « regina ». Avvolti in un unico mantello la coppia d'amanti si dirige per gli stretti vicoli spagnoli all'imbarcadero delle barche ornate di fiori.

La loro barca scivola tra i giardini galleggianti per gli incantevoli canali di Xochimilco, la cosidetta Venezia del Messico.

All'ombra di una tenda e fra il suono delle chitarre e delle *marimbas* i due amanti dimenticheranno i loro guai.

Ma i guai non si dimenticano di loro.

La moglie scorge suo marito; la coppia si nasconde dietro le tendine e un rapido cambiamento di rotta li salva da un tragico incontro.

Il marito è furioso, fuori di sè, perchè non riesce a trovare traccia di sua moglie. Come un pazzo fruga tra il labirinto semovente dei galleggianti templi d'amore ricoperti di fiori...

La barca della coppia innamorata passa proprio sotto il suo naso e si confonde tra le centinaia di altre barche parate a festa.

In un remoto cantuccio di un tranquillo canale il « Vascello dell'amore » approda. Baronita conduce il suo amore proibito sulla cima di un monte, da dove, vicino ad un grande crocefisso di pietra, essi assistono al tramonto e si scambiano baci.

Nel momento della loro più intensa felicità vengono sorpresi dal marito. Questi estrae la sua pistola di foggia spagnola. E' pronto a far fuoco. E per un puro miracolo Baronita sfugge alla mano vendicatrice...

Il canto finale della grande festa conclude la giornata.

Felice, romantico è il finale di questa storia sulla antica e bella festa spagnola.

### Quarto episodio: Soldadera

Lo sfondo di questo episodio è il tumultuoso intreccio degli ininterrotti movimenti di eserciti, di battaglie e di treni militari, che seguì la rivoluzione del 1910 fino a che non fu ristabilita la pace e il nuovo ordine del Messico moderno.

Deserti, boschi, montagne e la costa del Pacifico presso Acapulco, e Cuantala, Morelos, formano il paesaggio di questa storia.

### Personaggi

1. Pancha, la donna che segue il soldato: la *Soldadera.*
2. Juan, il soldato di Pancha.
3. La sentinella, secondo soldato di Pancha.
4. Il bimbo di Pancha.
5. L'esercito in marcia e in battaglia.
6. Centinaia di *soldaderas,* mogli dei soldati, al seguito dell'esercito.

### Soldadera

Urla, grida; una devastazione generale sembra regnare nel piccolo villaggio messicano.

Da principio si resta sbalorditi, non si riesce a capire che stia accadendo: donne che acchiappano galline, porci, tacchini; donne che si affrettano a prendere *tortillas* e *chile* nelle case.

Donne che gridano, altercano, lottano fra di loro...

Che avviene?

Queste sono le *soldaderas,* le mogli dei soldati, che precedono l'esercito che ha invaso il villaggio.

Queste sono le *soldaderas* che fanno provviste per preparare il pasto ai loro stanchi mariti.

Una di esse è Pancha; un nastro da mitragliatrice è avvolto attorno alle sue spalle, un grosso sacco contenente utensili domestici penzola pesantemente sulla sua schiena...

Dopo aver affrontato una pollastra e dopo aver urlato la sua pungente risposta alle proteste del proprietario, essa trova un luogo adatto per stabilire il quartiere della giornata.

Le *soldaderas* stabiliscono il campo vicino al ponte sulla sponda del fiume, tolgono dai loro sacchi pietre per cucinare — *metates* [1] —, sgusciano grano, attizzano fuochi, e fanno *tortillas* col battito delle loro mani che sembra annunciare la pace.

Una bambina piange e per consolarla la madre, non avendo dolci, le dà una cartuccia.

La bimba succhia la pallottola dum-dum e si diverte col suo giocattolo luccicante.

L'esercito stanco entra nel villaggio e i soldati voluttuosamente aspirano il fumo dei fuochi come anticipo della cena.

La tromba dà il segnale del riposo.

I soldati d'artiglieria liberano i somari e i muli dalle polverose mitragliatrici semoventi; le donne vanno in cerca dei loro mariti.

Pancha trova il suo soldato, Juan.

Essa gli imbandisce una gallina arrosto e *tortillas* calde.

Dopo cena Juan appoggia la sua testa sul grembo di Pancha e canticchia il motivo che le chitarre stanno suonando.

*Adelita* è il nome della canzone, ed essa è il *leitmotif* della « *Soldadera* ».

Poi, sopraffatto dallo sfinimento, egli si addormenta e il suo stentoreo russare si unisce al generale coro russante dei soldati addormentati.

Pancha lava la camicia e pulisce il fucile del suo uomo.

Al tramonto, mentre l'eco del deserto ripete il russare dei soldati, Pancha mette cinque o sei cartucce nel fucile di Juan e glielo mette accanto.

[1] *Metates:* sono delle speciali pietre levigate sulle quali si fanno arrostire le *tortillas.*

Essa ripone i suoi attrezzi domestici nel suo capace sacco e issatolo sulle spalle si unisce alla moltitudine delle donne che partono per il loro pellegrinaggio senza fine.

Sfinite sotto i loro pesanti carichi, tentando di calmare i pianti dei marmocchi, masticando le *tortillas* avanzate dalla colazione, questa moltitudine di donne corre lungo la strada polverosa, deserta.

Improvvisamente la voce squillante dell'autore chiama Pancha:

« Dimmi, *Soldadera* »...

Pancha si ferma, si volta verso la macchina da presa, e per prima cosa fissa attentamente in quella direzione, poi, puntando il dito sul petto, chiede sommessamente: « chiamate me? ». E la voce:

« Dove stai andando, donna? ».

Essa si fa pensierosa, sorride enigmaticamente, si stringe nelle spalle come se non sapesse cosa rispondere, allarga le braccia nel largo gesto che le donne son solite fare quando dicono:

« E che ne so? » (*Quien sabe...?*).

Essa viene trascinata via dalla forte corrente delle donne in cammino e si perde nella gran massa in movimento e tra la polvere che offusca ogni cosa agli occhi umani.

Le mitragliatrici crepitano.

Si sente lo scalpitio della cavalleria.

Una battaglia infuria.

Juan combatte come tutti i soldati.

Scarica il suo fucile.

Grida... « *ora... arriba... Adelante* »...

Si getta all'attacco tra le esplosioni delle granate.

Sotto i vagoni di un treno carico le *soldaderas* pregano per i loro uomini che combattono.

Esse hanno appeso i loro *Santos* — le immagini sacre della loro più sincera devozione — alle ruote del carro ed hanno messo le loro piccole lampade votive sulle molle dell'asse del carro.

Le mitragliatrici tacciono.

La sparatoria si esaurisce.

Non si sentono più le urla dei soldati.

Le *soldaderas* vanno in testa al treno, sulla macchina, e da qui guardano nella direzione della battaglia or ora terminata.

Le *soldaderas* corrono loro incontro, scrutano i loro volti.

Domandano....! « Hai visto il mio? ».

L'eccitata Pancha cerca il suo Juan.

Da questa parte stanno portando un ferito.

Pancha gli corre incontro.

Scopre il suo viso...

No! non è lui...

Le *soldaderas* fasciano i feriti e li curano come meglio sanno. Applicano *tortillas* alle ferite e le legano con fibre di salice.

Juan è sano e salvo ma sfinito e deve salire sul vagone della sua compagnia poichè gli ufficiali e le macchine fischiano per la partenza.

Avendolo visto sul treno, Pancha balza sulla piattaforma della macchina.

La voce furiosa della sentinella le urla:

« Che hai sotto lo scialle? ».

E sollevando il suo *rebozo,* Pancha risponde pacatamente:

« Chi sa *senor,* forse una femmina, forse un maschio... ».

I reparti si mettono in moto rumorosamente. Nei carri rigurgitanti i soldati cantano *Adelita.* E sui tetti le *soldaderas* con le loro cucine e i loro figlioli se ne stanno rannicchiate come corvi.

Le donne hanno acceso dei fuochi sui tetti d'acciaio e il battito delle mani che confezionano *tortillas* sembra competere coi sussulti delle ruote dei carri.

Il treno militare svanisce nel buio della notte.

All'alba il fuochista coperto di fuliggine salta di carro in carro del treno in movimento: balza tra le donne e i bambini meravigliati.

Su uno dei vagoni egli si stende sul ventre ed urla attraverso la porta aperta...

In risposta al suo richiamo Juan, aiutato dai suoi compagni, si arrampica sul tetto.

Il sussultare del treno impedisce di comprendere le parole del messaggio che il fuochista ha portato a Juan.

Essi corrono velocemente verso la macchina spaventando le donne sdraiate, e, giunti a destinazione, si arrampicano sulla piattaforma anteriore.

Sotto le coperte stese ad asciugare sui fanali, sotto la biancheria dei soldati ondeggiante al vento, accanto ad un fuoco scoppiettante, è seduta Pancha col suo bimbo appena nato.

E ancora la guardia lì presso, vicino ad un mitragliatrice, chiede a Pancha:

« E' una femmina o un maschio? ».

Tra le montagne, nelle macchie, sbuffando a fatica per le erte salite, il treno militare procede nel suo cammino.

Un'altra battaglia...!

Di nuovo il crepitìo delle mitragliatrici...

Di nuovo le *soldaderas* aspettano il ritorno dei soldati feriti...

Questa volta Juan non ritorna.

E quando la lotta è cessata, in mezzo a quelle fumanti rovine, Pancha trova il corpo di suo marito.

Essa accumula una pila di pietre, gli erige una tomba primitiva, intreccia per lui una croce di canne...

Raccoglie il suo fucile, la sua cartuccera, il suo bimbo, e segue l'esercito stanco che avanza lentamente.

Le gambe a stento possono sorreggere il suo corpo, greve sotto il peso del dolore e della spossatezza.

E allora il soldato di prima le si avvicina e le prende il bimbo.

Pancha si appoggia al forte braccio del suo nuovo marito per non cadere e per non restare indietro.

*Adelita* è il motivo che la stanca banda sta ora suonando, fuori tempo e con molte stonature.

L'esercito si è preparato per un attacco ma la gente esce dalla città e spiega.

La guerra civile è finita.

*La Rivoluzione ha trionfato.*

Non c'è più bisogno ora che Messicani combattano con Messicani.

Gli ottoni della banda scoprono una nuova sorgente d'energia che permette loro di suonare *Adelita* gagliardamente, con solennità e in modo trionfale.

Come il fragore di un tuono, le urla di trionfo scoppiano al di sopra delle teste dei soldati.

Gli eserciti fraternizzano.

Si può leggere sulla bandiera l'ultima parola del suo motto.

Verso la Rivoluzione.

Verso una Nuova Vita... dice la voce dell'autore.

Verso una Nuova Vita!...

## Epilogo

Epoca e luogo: il Messico moderno.

Il Messico di oggi sul cammino della pace, della prosperità e della civiltà.

Fabbriche, ferrovie, porti con navi gigantesche, Chapultepac, un castello, parchi, musei, scuole, campi sportivi.

Il popolo di oggi.

I *leaders* del paese.

Generali.

Ingegneri.

Aviatori.

Costruttori di un Messico nuovo e

Bambini: il popolo di domani del Messico di domani.

Il lavoro delle fabbriche.

Il rombo delle eliche d'aereoplano.

Lo strepito delle macchine.

Moderno... Civilizzato... Industrializzato, il Messico appare sullo schermo.

Strade maestre, dighe, ferrovie...

L'animazione di una grande città.

Nuove macchine.

Nuove case.

Nuova gente.

Aviatori.

Autisti.

Ingegneri.

Impiegati.

Tecnici.

Studenti.

Agronomi.

E i capi della Nazione, il Presidente, i generali, i segretari dei Ministeri dello Stato. Vita, attività, lavoro di un popolo nuovo, energico... ma se osservate più davvicino, vedrete nelle città e nelle campagne le medesime facce:

Fisionomie che hanno una stretta somiglianza con quelle di coloro che celebrarono il funerale all'antica nello Yucatan, con quelle di coloro che han danzato nel Tehuantepec, di coloro che han cantato l'*Alabado* dietro le alte mura, di coloro che han danzato in bizzarri costumi attorno ai templi, di coloro che lottarono e perirono nelle battaglie della rivoluzione.

Gli stessi volti:

ma un popolo diverso.

Un paese diverso.

Una nazione nuova, civilizzata.

Ma, che succede?

Dopo il fragore delle macchine delle fabbriche.

Dopo la parata delle truppe moderne.

Dopo i discorsi del Presidente e i comandi dei generali...

Una morte viene avanti a passo di danza!

Non soltanto una, ma molte morti, molti teschi, molti scheletri...

Che succede?

Questo è lo spettacolo del Carnevale.

Lo spettacolo più originale e tradizionale, *Calavera,* il giorno dei morti.

Questo è un caratteristico giorno messicano, durante il quale i messicani rievocano il passato e dimostrano il loro disprezzo per la morte.

Il film è cominciato col regno della morte.

Con la vittoria della vita sulla morte, sull'influenza del passato, il film termina.

La vita trabocca da sotto gli scheletri di cartapesta, la vita si spande dovunque, e la morte si ritira, dilegua.

Un piccolo indiano allegro si toglie con grazia la sua maschera lugubre e ride con un riso coraggioso: egli impersona il rifiorente Messico.

**S. M. Eisenstein**

(Traduzione di Maria Luisa Kronauer e Carlo Felice Venegoni).

## GLOSSARIO DEI TERMINI SPAGNOLI

*Alabado:* Salmo in lode del SS. Sacramento.

*Calabashes:* Zucche da cui si ricavano recipienti.

*Calavera:* Teschio.

*Charro:* Contadino.

*Chile:* Specie di peperone rosso.

*Danzon:* Ballo popolare.

*Hacendado:* Possidente, benestante.

*Maguey:* Agave americana, pianta della famiglia dei cactus.

*Marimba:* Tamburo.

*Metates:* Pietre levigate che si arroventano al fuoco per farci abbrustolire sopra le *tortillas.*

*Mozo:* Garzone, stalliere.

*Rebozo:* Scialle.

*Sandunga:* Grazia.

*Tortilla:* Specie di focaccia di farina di mais.

# Note

## Ripensando a « Limelight »

*Con* Limelight *Chaplin si è avvicinato ancora di più al centro del proprio cuore: traversata la regione del comico, la regione di una costruzione artistica e di una vocazione, egli è ormai a tu per tu con le convinzioni supreme della vita, dove pensare è quasi agire, e vivere è dubbioso come un alto pensiero. Chaplin qui si è spogliato, non solo della maschera di Charlot, ma di qualsiasi maschera e di ogni intenzione. Monsieur Verdoux aveva ammazzato le sue mogli, ed era un personaggio dalle cui doghe usciva il nuovo Chaplin: l'autobiografia era ancora impastoiata in una biografia volontaria, drammatica, e insomma trasportata in partenza in un'azione a forti tinte. Qui Chaplin ha abbandonato del tutto qualsiasi velleità di personaggio: appena trasposta, questa, che è la sua storia, è la storia di tutti coloro che, giunti al punto culminante della parabola, vedono dinanzi ai propri occhi la discesa della vita: e il cuore a tal vista non regge, come non regge quello che avevano immaginato di essere. Che Calvero sia stato un grande attor comico, un* tramp comedian, *è appena lo spunto: egli cammina lungo il Tamigi gonfio e notturno, dopo un fiasco teatrale che segna il crollo delle sue ultime speranze, e poi con Teresa ripercorre, la stessa notte, le vie di Londra fino all'alba che lo vede stanco sedersi su una panchina, come l'uomo Chaplin che arrivato alla maturità culminante, e alla vecchiaia, vede nella delusione l'antidoto a quello che nella speranza è di troppo cieco e come di troppo istintivo. In Calvero che aiuta Terry a ritornare al mondo, e a trionfarvi dolorosamente, è personificata la disperazione che dà speranza: e nel darla, la disperazione stessa arriva al suo grado di illusione: difatti Calvero muore al culmine del suo trionfo ritardato, quando sulla scena, con Keaton, anche nei lazzi si è insinuata l'amara ironia per il comico assoluto: il volto fisso di Chaplin — uno Charlot senile — pare stringere coi denti, fino a piangerne, e a svuotare il suo stesso pianto, quella comicità tanto scatenata da toccare l'assurdo. Il concerto senza corde del violinista e del pianista, quel* morceau d'entrailles *che essi estraggono dal pianoforte, non è più la torta in faccia delle vecchie comiche, ma chiude un amaro simbolo: quella musica scordata, quei singhiozzi musicali mimati, toccano l'ultimo vertice, al di là del quale è la fine, il salto mortale — ma mortale davvero — nel tamburo in platea. La sublimazione del passato — e di tutto quello che*

*è passato —, e del mestiere — e di tutto quello che come Charlot l'attore ha voluto e costruito —, si risolve ora in una vita da dare agli altri: una vita che in lui abbonda, proprio mentre si inaridisce, fino al gratuito, a un patetico così spinto da vincere la stessa realtà, e penso agli* sketches *che egli sogna; una vita che tocca tanto il proprio colmo da risolversi in una comicità tutta trasposta e surreale, assolutamente senza riso. Più in là, ecco i personaggi seri: ecco Teresa, la ballerina che ha tentato di suicidarsi, di cui egli diviene l'anima, a cui ridà la speranza e la fiducia. Ed ecco che in lei egli innalza la sua più alta poesia d'amore: in lei, veduta come l'anima della danza, la quale, nell'interpretazione che egli ne ha creato, è una specie di geroglifico che narra dei sogni di ognuno, ed è come il subcosciente in cui la ballerina perde il peso specifico della realtà per levitare in quello del sogno, su un palcoscenico che, così come Chaplin ce lo compone e scompone, entrato dentro la stessa danza, è come un uovo che si schiude alla vita. Ma Terry, prima che una ballerina, è una donna sconfitta, in cui, con la propria sconfitta, Calvero accende il fuoco della vita. E' amore quello che Calvero le porta, quello che Teresa porta a Calvero? Si direbbe che l'amore, per questo Chaplin, è un sentimento così alto che non possa specificarsi in un'anima: ed è tutt'uno col sentimento stesso della vita: ed è un sentimento che non può perdersi, per andare di età o di cose, nè ammette tradimenti. Se persino Neville, il giovane compositore, non prova gelosia per Calvero. E se persino all'annuncio inconscio che gli giunge attraverso la porta, pel pertugio della buca delle lettere, che Terry e Neville si amano, di un amore impulsivo che la ragazza è pronta a sacrificare, Calvero pare allontanarsi, volontariamente, non dall'amore ma dalla vita. E se, dopo l'abbandono, nell'incontro, dopo tanto tempo, in quel caffè, Calvero, così ridotto, dice a Terry di soffrire perchè egli sa, e non può dubitarne, che ella lo ama.*

*Terry, quando, in lei trasfusasi, tutta la vitalità di Calvero la riporta alla vita e alla danza, alla speranza e all'amore inconfessato, « strano », pel giovane compositore, Terry è allora lei a iniettare la speranza e l'amore in Calvero finito. Il punto di passaggio tra i due momenti è pateticissimo: dopo il fiasco nel teatro di periferia,, quando nel pieno della notte torna a casa, e Terry lo attende, la sua stessa fine di attore esalta Terry, la quale si alza e, vinto il suo trauma, prende a camminare, e in un momento di esaltazione, con le braccia levate e iterando a gran voce la sua felicità, essa pare la personificazione stessa di quella speranza e di qualla vita che Calvero ha dato annullandosi. E da allora in poi, vita e speranza sono la tentazione continua nella desolazione di Calvero. Qui è dove Chaplin ha colto il suo frutto più alto, più autobiografico: egli ha imparato che la verità può bastare quando intorno la vita continua per merito nostro. Nel « sacrificio » nascosto, Chaplin ha trovato il riscatto da una disperazione che stava per non dare frutto, annegata nell'alcool. Ora in Terry, nella ballerina che s'immedesima con*

*l'anima stessa della danza, della vita e della morte avvinte e vinte nella grazia, in Terry vede Calvero l'immagine della vita che, di per sè, basta a farci dire di avere vissuto. Non è rassegnazione: Calvero esce dalla vita al colmo di sè, del proprio trionfo, ma un trionfo provocato da Terry, dalla vita dinanzi a cui l'uomo si è piegato, dopo averne esaltato le forze sopite. Il trionfo che Terry ha provocato — perchè anche per lei l'amore, che non è solo pietà e attaccamento cosciente a chi le ha ridato la vita, e che è impulso istintivo per il giovane compositore, non può scindersi volontariamente in uno dei due termini, e solo la morte di Calvero rescinde il nodo—, il trionfo ultimo di Calvero, in cui il* clown *mostra la sua maschera più tragicamente irrigidita, avviene in una zona della sua vita priva di ogni barlume di speranza: è il lazzo che, nel tragico, arriva a inscriversi come un puro gesto di libertà e di sfida. E' un lazzo tutto cosciente, in cui l'impulso primitivo del vecchio Charlot è sostituito da un'illusione fremente, gremita e quasi premuta dalla sua stessa coscienza. Quale partecipazione, per esempio, esige dal pubblico, che egli guarda esterrefatto, quando la gamba destra gli si riaccorcia rientrando nei pantaloni!*

*In Calvero Chaplin ha esposto il suo volto meno comico possibile: non un volto, ma la faccia di ogni giorno, quella su cui ogni giorno la morte accampa sempre più la sua vittoria sui diritti della vita: è un volto serio, in cui il tragico deriva dall'insondabile coscienza a cui è legato. E' quel volto a scoprire che ormai nella verità c'è più bellezza che nella finzione. E il personaggio nasce un po' per volta, parola per parola, momento per momento, atto per atto, dal più normale dei modi di essere davanti alla macchina da presa, anzi lentamente, con un certo impaccio, come se si scopra con pudore. Nella camera di Calvero, dinanzi a Terry che a letto, e pare un sogno, rinasce alla vita lentamente e contro voglia, è Chaplin, è l'autobiografia portata dal cinema al suo punto più patetico di presenza fisica coi propri modi più quotidiani e indifesi, che lotta col suo modo più leggero. Non pare nemmeno un attore. Sembriamo quasi al punto delle carte in tavola, del documento appena mosso. Sono i suoi bambini, i figli di lui e di Oona, che lo vedono, appena ebbro, mentre non riesce a infilare nella serratura la chiave di casa. E Terry, è una trasposizione appena idealizzata di Oona. In Terry avvelenata dal gas, deposta senza vita sulle scale, adagiata fino a aderire a ogni scalino, in camicia da notte, è la disperazione che ha il volto del proprio amore: è quanto nell'uomo — ed è il suo più grosso peccato, la sua colpa più imperdonabile — muore in fondo al cuore, e vi giace intirizzito. Ed è Chaplin, che filosofeggia intorno al letto di lei. C'è chi ha rimproverato la morale da cioccolatini a cui in questa prima parte egli si abbandona; ma è proprio questa altissima normalità che dà valore alle parole «nella cenere» di Chaplin. Anche: una rosa è una rosa, della Gertrude Stein, Chaplin riesce a pronunciare. E le «cose» che Cha-*

*plin, sul resto del suo Charlot, riesce a provocare visivamente, facendo albeggiare un primo sorriso sulle labbra di Terry, e in ognuno di noi, che senso hanno con sé, in quella loro spenta comicità ormai tutta arresa agli affetti: e penso alle imitazioni della rosa, del pino nano, della pietra, delle viole del pensiero, e di « quelle più scure ». E le grosse aringhe affumicate che egli più d'una volta prende in mano, per offrirle alla convalescente, che ultimo resto delle vecchie comiche, dei magri pranzi in cui la disperazione combaciava col riso, delle suola di cui si cibava nella* Febbre dell'oro, *per esempio. Ora, nello sguardo, il riso non c'è più: l'eclissi è finita: l'uomo riappare, dietro quelle aringhe che lo imbarazzano e gli lasciano sulle dita un cattivo odore da cui non sa liberarsi, qual è, con la sua povera vita che uno deve avere il coraggio di confessare senza vergogna. O l'impaccio delle arance, che schermo senza un briciolo di comicità, poichè non è che il segno della vecchiaia avvilente e della vergogna dinanzi alla padrona di casa che sta per scoprire l'arcano e ce l'ha con « quella svergognata » che Calvero nasconde nella sua camera. La mancanza di abilità dinanzi ai propri segreti più alti, ecco cos'è diventata la favolosa sbadataggine di Charlot: ed è tutta l'impossibilità umana, quando la verità si scopre intera, provocata da un atto di dedizione. Nei sogni di Calvero, in questa prima parte volutamente, timidamente lenta per partire a volo a un tratto (e c'è chi non l'ha capito), negli* sketches *sognati del domatore di pulci e del galante che esalta la primavera dinanzi alla ballerina-apparizione, noi vediamo il punto in cui più è confessato il distacco dal comico, e la legittimità del tragico che lo accoglie e lo conclude. Lì il comico tocca l'assurdo: tutto può essere, per la estrema visionarietà umana, quando la bellezza, e i sogni, si sono confusi con la fiducia: Calvero mangia i fiori di primavera, i fiori finti sul palcoscenico del sogno, e fa la sua dichiarazione cantata all'« apparizione » che si può spolverare ed è persino commestibile. Il surrealismo non ci aveva dato niente di così impensato e di così « doppio »: anche se penso alla « femme, astre double, miroir mouvant » di Eluard. Cioè il comico, per Chaplin, ha toccato il fondo più romantico dell'uomo: e il tragico (poiché* Limelight *non è che un capolavoro tragico) è il segno dell'uomo ritornato in sé, dell'uomo che ha accettato la realtà dopo averla arricchita. Ormai il comico è il sorriso di cui si ammanta il sogno, onde poterlo confessare senza vergogna: e si direbbe che la vena sentimentale che anche in* Limelight *corre nel fondo, ha ragion d'essere perché ad essa è più legata una comicità ormai spenta: traspare nel modo tutto cosciente di confessarlo la legittimità stessa del sognare umano. Ormai, Chaplin sa che, al di là, anche la verità ha il suo attivo. Il passivo necessario è il dare tutto sé stesso alla vita: perché la vita possa forzare in attivo la morte ineluttabile: ineluttabile la morte, ma altrettanto ineluttabile la vita. In Calvero, prima che un* clown, *è l'uomo invecchiato, da cui fuggono le linfe della vita: le quali vanno a risollevare*

*— e lui ne ha coscienza, nel volere che ciò sia — i virgulti inariditi dal destino, ma pronti ad accogliere l'ondata della vita. Con questa visione negli occhi, Calvero muore « quasi » sulla scena; e Calvero morente è « quasi » una finzione che il pubblico che gli ha decretato il trionfo, seguita ad applaudire, mentre è portato alla ribalta sullo squallido trono del tamburo sfondato. E' dunque autobiografia e insieme finzione: è autobiografia solo per quanto può esservene in un'opera oggettiva; ma si potrebbe anche dire che non v'è opera oggettiva, altissima, che non sia « quasi » un'autobiografia. Appena uno spiraglio l'autobiografia lascia aperto: ma è appunto da quello spiraglio che s'illumina l'opera d'arte nel modo toccantissimo e superiore dei capolavori. Per quella luce essi sono nostri, partecipano del nostro destino: e noi siamo costretti non solo all'ammirazione ma a pensare anche, un pochino, ai casi nostri.*

**Piero Bigongiari**

## Elogio del mestiere

*Da quando esiste un cinema italiano sonoro sento proclamare, periodicamente, « Gli scrittori al cinema! » Oppure anche: « Il cinema agli scrittori! » E qualcuno, se non erro, ha cavillato circa l'esattezza e l'opportunità dell'una piuttosto che dell'altra dizione del precetto.*

*Confesserò candidamente di averla pensata anch'io così, e fino a non molto tempo fa. Ora mi sono accorto che dietro a simili proclamazioni si nasconde tutto un equivoco. Un equivoco analogo a quello in virtù del quale è stato ed è tuttora invocato un trionfale ingresso degli scrittori (romanzieri, novellieri) nel teatro di prosa. Intendiamoci, in questo caso il discorso è già diverso. Il teatro è anche un fatto letterario, e in paesi con una civiltà dalle tradizioni assai più radicate e chiare delle nostre nulla vieta a grandi narratori di scrivere commedie, e spesso ottime commedie. Da noi può succedere il caso di un Bacchelli, che, credendo di fare del teatro, dà forma dialogica a nobili quanto vacue astrazioni, pur riconoscendo, con il prestigio del nome e con la polvere delle parole, a trarre in momentaneo inganno qualche illustre critico. O se no, il caso di un Moravia, che, considerando il teatro un sottoprodotto della letteratura, arriva al punto massimo di degnazione, accondiscendendo a che un solerte regista riduca in una più o meno coerente successione di quadri un suo romanzo, avallando il tentativo con una blanda collaborazione e con la concessione di una firma che non lo compromette troppo.*

*Già che ho fatto il nome di Moravia, voglio valermene anche per avviare il discorsetto a proposito del cinema. « Gli scrittori al cinema! » si è gridato. E gli scrittori, allettati da qualche pacchetto di fogli da mille, si*

*sono mossi, con una punta di schifo sul volto. E che ci hanno dato? Dei film a fumetti. Il curriculum cinematografico di Moravia parla chiaro. E non è certo il solo.*

*Dopo trent'anni di cinema come arte lo scrittore italiano non cessa, in genere, di considerare questa forma di espressione come un affine del romanzo* feuilleton *e di concederle la sua collaborazione con la stessa sdegnosa riserva mentale, con cui gliela concedeva, quarant'anni fa, d'Annunzio, allo scopo di assicurare il rifornimento di carne sanguinolenta ai suoi celebri cani.*

*Non per questo il cinema cessa di battere umilmente alla porta della letteratura. Quando gli viene aperto, i suoi messi vengono fatti passare dall'ingresso di servizio. I risultati sono quelli che sono ed hanno un linguaggio eloquente.*

*Penso che il cinema dovrebbe smetterla di chiedere un avallo ai parenti nobili, quasi per scusarsi della propria riconosciuta inferiorità. Da anni il direttore di questa rivista e qualche suo affezionato collaboratore si battono per l'inserimento del cinema in un giro più vasto di interessi culturali. Non sembri che io cada, con questo discorso, in contradizione con un simile orientamento. Appunto perchè la considerazione estetica, sociologica, e via dicendo, del cinema va ormai fatta su un piano analogo a quello delle altre discipline, non si vede perchè il cinema debba mendicare l'aiuto di artisti avvezzi a tutt'altro modo di espressione. Le intenzioni di chi ha lanciato il famoso grido di appello erano e sono buone. Ma partono dal principio che il cinema sia arte strettamente narrativa o rappresentativa in senso teatrale. Mentre esso è questo ed è altro. E', per esempio, arte figurativa. (Non tuttavia nel senso che sostiene Ragghianti nei suo saggi di recente raccolti in volume, con un proposito « annessionistico » nei confronti del cinema, tanto ostinato da diventare assurdo. Se* tutto *è arte figurativa, pittura, cinema, teatro, allora* niente *è arte figurativa). Ma guai a noi se sostituissimo quel grido con l'altro: « Il cinema ai pittori! ». Ne avremmo, nel migliore dei casi, un ozioso e cristallizzato formalismo.*

*I pittori dipingono quadri e i letterati scrivono libri. Il che non significa escludere che episodicamente essi possano recare un prezioso contributo al cinema. Così come René Clair è un lucido saggista, oltre che regista cinematografico, così Cesare Zavattini compone, tra una sceneggiatura e un'altra, qualche delicato quadretto.*

*Ma il cinema lasciamolo ai cineasti. Il cinema, come insegnava il probo Feyder, è anche un mestiere. E questo mestiere, come tutti i mestieri, per praticarlo, bisogna conoscerlo. Purtroppo in Italia, nel campo degli sceneggiatori, che è quello che a noi ora interessa, poca gente lo conosce a fondo. Tra quei pochi, non vi sono letterati sul genere di quelli che gli ottimisti o gli ingenui vorrebbero annettersi. C'è Zavattini, che una volta era un pro-*

*satore dei più sottili, ma ormai ha decisamente mutato carriera e* mestiere. *E del resto, certe « frenature » nei suoi film coincidono proprio con l'intrusione del demonietto letterario, astratto e funambolesco. Fellini, vivaddio, proviene dalla serie fumettistica di Gordon (edizioni Nerbini per ragazzi), eppure è un fior di scenarista, con idee che valgon oro e capacità sopra tutto di tradurle in immagini.*

*Una sceneggiatura singolarmente funzionante, in questi ultimi tempi, è stata quella di* Due soldi di speranza. *Ad essa ha posto mano anzi tutto il regista, che non è uomo di lettere, e poi Titina De Filippo, che vi ha recato un'esperienza diretta, un succo umano, un sapore dialogico schietto. E Titina, grandissima attrice e garbata autrice di bozzetti drammatici, non sa scrivere, per lo meno fuori del suo dialetto. Non credo che il bravissimo Domenico Rea o altri scrittori napoletani vicini a quel mondo avrebbero saputo accostarsi neppure lontanamente alla freschezza che promana da* Due soldi di speranza.

*Si dirà: ma la Francia... Né Gide né Mauriac né (se non eccezionalmente) Giraudoux hanno mai pensato di fare del cinema. Lo schermo francese si avvale sì con beneficio evidente del concorso degli scrittori. Ma di quali scrittori? Non certo di quelli che le storie letterarie menzioneranno tra cent'anni. Gli Aurenche, i Bost, gli Zimmer, i Jeanson, gli Spaak sono sì finissimi scrittori. Ma scrittori per il cinema. Non fanno altro, praticamente. Zimmer ha cessato da un pezzo di scrivere quelle ironiche commedie, che in altri tempi gli valsero un credito meritato. In sostanza, tutti questi signori hanno acquisito un* mestiere, *al servizio del quale hanno posto il loro talvolta seducente bagaglio stilistico.*

*Non parliamo dell'America, dove gli scrittori veri o non collaborano al cinema o vi collaborano disposti a lasciarsi stritolare e denicotinizzare. I veri scenaristi, quelli che hanno fatto la forza del cinema americano, sono ex giornalisti, ex narratori da periodici ad alta tiratura, tutt'al più ex commediografi di gran successo. O addirittura scenaristi per il cinema, tout court. Come si conviene ad un paese, dove si è avvezzi, da giovani, a mutar molti mestieri, ma poi si procura di arrivare ad una rifinitissima specializzazione.*

*Forse tutto sta qui. Nel diffidare dei complessi d'inferiorità e nel riuscire a considerare il cinema non come un'avventura dorata quanto spregevole, ma come un mestiere. Per Botticelli la pittura era un mestiere. Per Ariosto la letteratura era un mestiere. Prima condizione per farlo bene, il proprio mestiere, è quella di non vergognarsene.*

**Giulio Cesare Castello**

## Una battaglia concreta

*Uno dei grossi pericoli della cultura contemporanea è la tendenza a generalizzare. Vecchia storia, che oggi s'è fatta più acuta e dolorosa. Il*

*passaggio dal particolare al generale è quasi sempre automatico e inconscio, tanta è l'abitudine che abbiamo fatto a queste cose: un'osservazione pertinente in un limitato settore, per un certo argomento, viene subito trasferita sul piano dei concetti generali, e su quel piano viene imposta a tutti, come se contenesse una verità accettabile in ogni caso. Di qui l'incomprensione sempre più diffusa, i dibattiti sempre più aspri ed insolubili (quando si pongono in contrasto non più due opinioni esattamente definite ma due « concezioni del mondo », è vano sperare nell'accordo o nella comprensione), le distorsioni mentali, i pregiudizi, le accuse. Intendiamoci: tutto questo affannoso arrabattarsi, e questo gran clamore, potrebbero anche essere segno di vitalità; noi non vogliamo scartare a priori l'ipotesi. Staremo a vedere. Ma altro è quel che conta. Anzitutto è necessaria chiarezza: chiarezza prima che passione e intransigenza. Anche, e specialmente, nel cinema, dove si lavora con le mani di cento persone addosso, ognuna portatrice di un determinato e « feroce » interesse.*

*Contenutismo, formalismo, libertà, censura: ecco allineati i termini più scottanti della nostra cultura cinematografica. Problemi generali, che rimbalzano dall'uno all'altro di noi, e sempre più s'ingrandiscono e s'irrigidiscono. E intanto si sta all'erta per cogliere, nelle voci che vengono di fuori, consensi o motivi di polemica. E non — come sarebbe indispensabile — per ridurre ogni problema alle sue naturali proporzioni. Facciamo un esempio, che potrebbe servirci a scoprire la via giusta. Ha scritto Alberto Moravia — nel primo numero di* Nuovi Argomenti *—: « La libertà politica per l'arte non è una condizione sine qua non: grande arte fiorì anche in tempi di nessuna libertà. L'arte, per fiorire, ha bisogno assoluto di un'altra cosa: che il corpo sociale sia fatto della stessa materia di cui è fatta l'arte. Ora, materia dell'arte, è la varietà infinita della natura. Se il corpo sociale, per mezzo del fanatismo religioso o politico, ha ridotto o soppresso in se stesso la varietà della natura, l'arte potrà anche essere liberissima, ma non fiorirà ». Moravia non ha certo pensato — operando tale curiosa contaminazione fra verità e inesattezza — alle conseguenze pratiche delle sue parole. Non ha pensato a quanta gente può far comodo sentir dire che « la libertà non è una condizione sine qua non » e che « grande arte fiorì anche in tempi di nessuna libertà ». Non l'ha pensato e, secondo noi, ha fatto molto male. Ci risponderà Moravia: io intendevo analizzare gli effetti deleteri dell'estetica marxistica sulla produzione delle opere d'arte; questo era il mio scopo e non cercavo altro. D'accordo — ribattiamo — e l'analisi è spesso acuta e giusta, e noi non abbiamo difficoltà a condividere alcune delle conclusioni cui essa giunge ma non per questo, l'autore avrebbe dovuto dimenticare — spinto dalla necessità di stabilire un principio generale — la situazione concreta in cui si svolge l'attività artistica nel mondo, in ogni settore. E' vero che « grande arte fiorì anche in tempi di nessuna libertà »,*

*ma è altrettanto vero che la più onesta e urgente battaglia da condursi oggi a favore dell'arte è proprio quella della libertà. Ad ammettere implicitamente (come fa Moravia) il contrario — « la libertà politica per l'arte non è una condizione sine qua non » — si finisce per propugnare una tesi perniciosa per l'arte che si pretenderebbe di difendere. Del resto, guardiamo il cinema. La sua storia ci dimostra senz'ombra di dubbio che per esso vale l'opposto di quel che sostiene Moravia, e che arte (o possibilità d'arte) v'è stata solo nei periodi di maggiore libertà politica. Per il cinema, la libertà politica (o, in certi casi, almeno la libertà finanziaria, com'è accaduto a Chaplin) è condizione sine qua non. Salve, magari, le eccezioni, che a noi — però — non risultano e che comunque andrebbero discusse una per una, onde vedere quanto siano fondate.*

*Enunciare principi generali è opportuno solo a patto che non si perda mai di vista la realtà su cui essi debbono reggersi, e le conseguenze pratiche cui possono dar origine. E' logico: le idee generali non sono « sterili » o innocue o esclusivamente teoriche. V'è sempre il pericolo che, da esse, uomini in malafede possano ricavare deduzioni errate o dannose. E applicarle, se ne hanno i mezzi. Non sarebbe cattiva regola quella di badar sempre ai casi concreti, alle necessità più urgenti, ai problemi che ci toccano giorno per giorno. Anche nel mezzo di un importante discorso di carattere generale (com'è quello di Moravia).*

*Della malattia dei « principi ultimi » (campati in una specie di sopramondo indifferente alle vicende terrene della cultura), degli schemi generali e delle ideologie infallibili, soffriamo un po' tutti. Ne soffriamo tanto che spesso ci lasciamo sfuggire — accecati dalla visione ideale di una perfetta cultura che ci siamo fabbricati sulla base delle nostre convinzioni, più o meno largamente condivise — gli elementi positivi che talvolta compaiono in questo povero mondo, e che potrebbero aiutarci a condurre la battaglia nostra e di tutti. Quella malattia che, per esempio, ha fatto giudicare un film « minore »* Bellissima *di Luchino Visconti o che ha fatto disprezzare un'opera degna, e per molti versi importante e da meditare, come* La provinciale *di Mario Soldati. E' una forma di autolesionismo, che fa del male non soltanto a noi ma a tutt'intera la cultura cinematografica e, peggio, al cinema. Ed è anche una strana forma di rassegnazione dinanzi ad una realtà che si giudica ostile, un inconsapevole abdicare dinanzi ai nostri più elementari doveri. Un uomo di cultura, oggi, non dovrebbe mai affermare che « la libertà politica per l'arte non è una condizione sine qua non », anche se crede di aver ragione su di un piano generale. Del pari, un uomo di cultura non dovrebbe mai disprezzare gli sforzi seri e onesti di chi tenta di esprimersi al di fuori degli schemi e delle imposizioni, e di dar vita ad un proprio mondo, della cui autenticità è convinto. Se si vuole difendere concretamente la libertà (condizione essenziale per il cinema, oggi), occorre*

*favorire le iniziative di tutti quelli che — poco o molto — alla libertà mostrano di ispirarsi (e perciò trattano problemi umani e sociali con il massimo possibile impegno e coraggio verso se stessi e verso la società), anche quando tali iniziative non si confanno perfettamente ai nostri schemi mentali. Ed occorre, ancora, non precostituire alcun alibi per coloro che la libertà vorrebbero ridurre, a proprio vantaggio. Altrimenti tutto va a catafascio. Con la nostra involontaria complicità.*

**Fernaldo Di Giammatteo**

# Lettere al direttore

## Possibilità del neorealismo

Caro Direttore,

... Parte della critica cinematografica tende oggi a mostrare come creativamente esaurito il movimento neorealista, e vi tende troppo spesso per cause non pertinenti all'oggetto vero della sua ricerca. E' bene però cercare di individuare le più coerenti motivazioni di questo atteggiamento verso il neorealismo laddove il costume critico venga mantenuto nella sua purezza d'intenti. E a questo scopo è interessante esaminare l'intelligente articolo di Dario Persiani « Realismo e naturalismo ».[1]

Persiani parte dalla premessa che realismo significa poesia finchè gli autori sanno « ricreare fantasticamente » la nuova realtà che loro si offre e aggiunge che, una volta chiarita e rivelata, questa realtà, in progresso di tempo e di esperienza specifica, si oggettivizza, perde automaticamente « il suo carattere di unicità », diventa letteratura e, come malintesa poetica, produce « meccaniche trascrizioni del *vero* » non più unificato dalla fantasia. Con questa premessa sul realismo di sempre, Persiani passa ad applicare la sua formula al neorealismo e conclude dicendo che il neorealismo ha esaurito la sua carica poetica e che, con *Umberto D.*, è giunto al culmine della sua trasformazione in meccanico naturalismo, in maniera.

Egli ammette la necessità di valutare i « materiali, tecnici e culturali, sociali e di costume, che sono confluiti come succhi, come nutrimenti sotterranei » del periodo d'oro del neorealismo e dice che gli stessi materiali non concedono più ora a chi ad essi si ispira « quell'empito » che conferisce « carica di poesia ». E la sua valutazione stabilisce « che nel neorealismo c'è stata la identificazione assoluta del male con il fatto sociale; identificazione valida... come rappresentazione fantastica di un mondo in cui quella stessa identità era il sentimento che investiva le nostre più decisive esperienze di vita ».

Senza entrare nel merito delle osservazioni ed esemplificazioni da lui portate a sostegno di questa valutazione (esemplificazioni tratte da un suc-

[1] « Lo spettatore italiano », N. 1, c.a., ed. Laterza. — Dario Persiani ha già avuto modo di esporre le sue idee sul neorealismo cinematografico in altre note contenute in precedenti numeri della stessa rivista.

cinto interessante esame di *Roma, città aperta, Paisà, Sciuscià, Ladri di biciclette*, ecc.), questo or ora detto sarebbe il fondamentale elemento sotterraneo ispiratore del neorealismo migliore da lui riscontrato.

Egli però dichiara l'identificazione assoluta del male col fatto sociale « inaccettabile come ideologia, perchè filosoficamente errata ». E' bene precisare subito che attribuire a quella identificazione una portata *assoluta* non è propriamente del discorso critico. Se un concetto filosoficamente inaccettabile riesce ad essere espresso poeticamente non può recare con sè le scorie dell'errore, un fatto « essenzialmente creativo » motivato da una ideologia, errata o no, può tutt'al più esprimere parzialmente una verità più complessa, senza per questo contraddire il resto della verità.

Egli fa anche una notazione per qualificare sul piano storico il realismo, ove dice: « Realismo sarà precisamente quel movimento letterario, e in genere culturale, che nasce e si sviluppa su un terreno intriso del concetto politico-economico di classe, del concetto filosofico di storicità del reale, del concetto scientifico di evoluzione, del concetto giuridico di sovranità popolare ». Si può osservare a questo proposito che forse tale qualificazione del realismo aveva di mira il neorealismo, in quanto per il realismo generico (affinchè sia possibile includervi anche quello di Flaubert e di Tolstoi da lui citato) questa qualificazione non regge minimamente; comunque, anche se diretta al neorealismo, così com'è stesa esula dalla questione trattata, elencando dei valori astratti che non è possibile prestabilire nel loro significato storico critico concreto. D'altronde ciò risulta marginale al suo vero discorso, tanto che aggiunge: « Materiali questi che tuttavia, nelle loro specifiche dimensioni, non hanno alcuna importanza per il poeta, giacchè il suo compito non è di farsi critico o storico di quella realtà ».

Ad ogni modo la sua valutazione fondamentale del neorealismo, riportata più su, è efficace. Non è condividibile, invece, il giudizio in base al quale dà questo movimento per ormai scontato, nè è condividibile il significato che, tramite questa valutazione, lui dà al neorealismo restringendolo a un periodo definito. Nella presente trattazione si avrà modo di esporre un diverso punto di vista, man mano che le eventuali confutazioni sul piano critico lo renderanno utile.

*Due soldi di speranza.* L'argomento con il quale Persiani suffraga l'intuizione di un orientamento diverso dal neorealismo da lui definito, è il film di Castellani *Due soldi di speranza*. In questo film, sono sue parole, « per la prima volta la storia di due individui torna a svilupparsi indipendentemente da quella della società ». « Eppure — sempre parole di Persiani — malgrado un'indiscutibile schietteza di tono e di ispirazione, quale differenza con la prodigiosa linearità del cinema neorealista! Gli è che *in tutto il film di Castellani circola un'aria un po' troppo svagata, picaresca direi,*

*e la conclusione... sa troppo di gaia ma irresponsabile avventura, perchè si illumini di una umana e quindi poetica verità ».*

Non si riesce, però, a vedere di quanto questo film, nella sua parte positiva, sappia staccarsi decisamente da quel neorealismo dal Persiani dato per esaurito. E' diverso dai film migliori del neorealismo, ma nella misura in cui non riesce a inverare, a bene esprimere tutto il suo assunto. E' un bel film, nell'accezione comune della parola (e anche di più), e si può trovare il buono del film proprio — grosso modo — dove l'ha trovato Persiani. Tuttavia, anche nella storia dei due innamorati è patente la « identificazione del male con il fatto sociale », non con la « piccola società di Boscotrecase » o altre socialità esteriori (parroco, cooperativa, ecc.), ma con la società effettiva nel suo complesso, con le tradizioni ferree e inattuali della società che contrastano le aspirazioni dei due giovani. E' una storia di due individui, d'accordo; ma non si sviluppa « indipendentemente da quella della società », se non allo stesso modo che la singola storia dell'operaio di *Ladri di biciclette* e le storie dei singoli protagonisti di altri film neorealistici. Nel senso di questa lotta contro una società antiquata stà il drammatico, il bello di *Due soldi di speranza,* che attenua la grave evasività dell'aria svagata, del picaresco. Nella soluzione incredibile, rosa etereo, di questa lotta, c'è il limite del film e l'autentica differenza con il neorealismo di *Ladri di biciclette,* ecc.

Ora, se la poetica implicita in *Due soldi di speranza* si distacca dai motivi caratteristici del neorealismo esaminato da Persiani solo per l'assenza di un *coerente* impegno sociale che il picaresco e l'evasivo rivelano, non rimane che ritenere prematura la fine di quel neorealismo e scoprire, nelle sue ragioni, il punto di vista che ha determinato Persiani a vederla in *Umberto D.*

*Umberto D.* Il giudizio di Dario Persiani su *Umberto D.* è una vera e propria stroncatura. Per lui questo film è una manifestazione del più crudo naturalismo.

E' vero che il neorealismo di *Umberto D.* non rientra agevolmente nella definizione data da Persiani, ma va considerato uno sviluppo, per complesso che sia, di quel primo neorealismo. In esso c'è, latente, uno stato d'animo (che si potrebbe dire ulteriore) amorevolmente analitico che incita a osservare, comprendere, riprodurre un piccolo brano di realtà, dopo averne penetrato, per renderla, l'intima drammaticità così come appare ad occhi molto attenti, stupiti da questa novità che sgorga da creduti triti momentanei cenni del nostro esistere quotidiano, da un movimento della gamba di una domestica insonnolita, da un lento sguardo all'alba su un cortile comunissimo e senza alcuna esteriore attrattiva. La generalità degli spettatori intelligenti ha convenuto, se non per altro, almeno su questo atteggiamento lodandone la liricità. E perlomeno questo stato dell'animo ispiratore

di tali momenti non può essere fomite del « più crudo naturalismo ». Questi diffusi momenti sanno sprigionare « barlumi di poesia », aprendo, facendo intravvedere nuovi orizzonti (almeno sullo schermo, poichè forse è possibile fare di questa tendenza riferimenti letterari illustri), indicando un fermento, anche se nei limiti di una perplessità d'indirizzo, sintomo come minimo di una ricerca in atto.

Non si può dire che la struttura complessiva di *Umberto D.* faccia fallire anche questi segni di sentita e partecipe analisi. Lo schema di *Umberto D.* è, sì, faticato, ma il *reale* impegno degli autori trova valevole, anche se non trionfante, scampo in questa scoperta, quasi inattesa. Cioè quella certa macchinosità della struttura contrasta con la poesia dei momenti, ma le cede alla fine la prerogativa di parlarci davvero.

Diviene chiaro con questo che *Umberto D.*, l'ultimo dei film neorealistici secondo Persiani, non cessa di essere vitale artisticamente e che il naturalismo non è riuscito a soffocarlo. In esso si avvertono bensì nuovi indirizzi, nuovi tentativi, e Persiani — dicendo che, « immersi come siamo in un mondo che è fatto di cristallizzazioni culturali, siamo portati ad animare le cose con quel vero che un'arte, una cultura ci hanno rivelato, e che è forse già caduto nell'ombra, già ha cessato di vivere nei nostri cuori » — ha creduto, succube di una ipostatizzata valutazione del neorealismo, di trovare il nuovo in quello che, pur bello, rientrava nella sua valutazione, e ha misconsiderato il più effettivamente nuovo — come atteggiamento creativo — perchè non adempiva ai doveri della sua formula.

Questo gli deriva anche dal credere un po' meccanicamente alla legge dell'alternarsi di realismo e naturalismo. E ciò a sua volta discende dalla preminenza assoluta che egli attribuisce alla forma, al *modo* dei risultati artistici, indipendentemente dai risultati stessi, dai contenuti resi arte, cioè, in ultima analisi, dalla valutazione — « nella loro specifica dimensione », necessariamente — dei materiali individuati, di cui non si giova fino alle estreme conseguenze. Ciò è avvertibile tra le righe del suo scritto, più che per ammissioni di principio, dalle preferenze di metodo della sua ricerca.

« Il rigore del giudizio estetico » è per certo l'ABC della critica, è la condizione indispensabile per procedere ad essa. Ma se « il rigore del giudizio estetico » ha per oggetto il *modo* con cui si ottengono certi risultati, una volta appurata la perfezione formale di certi contenuti, questa bellezza formale diventa il tramite per cui aderiamo a quei contenuti, in grazia della quale essi acquistano validità e ci rappresentano nuova realtà, ulteriori verità che non si annullano e che divengono un retaggio che ci trasciniamo dietro. Successivi mutamenti, che tempo circostanze noi stessi gli altri mano a mano ci impongono, altereranno i rapporti, ma non potranno mai smentire il retaggio positivo in base al quale viviamo e ci siamo così sviluppati. Ecco che non dare in pratica ai contenuti formalmente ineccepibili l'im-

portanza che fino in fondo debbono avere, impedisce di vedere esattamente il legame tra una opera e l'altra di una stessa tendenza, o il sintomo di una reale soluzione di continuità che la seguente produzione motiva.

Nel caso del neorealismo, Dario Persiani non ha saputo del tutto notare gli elementi di sviluppo che mantenendolo in vita fanno sperare in altre affermazioni. E con ciò si spiega ancora, con altro ragionamento, la mancata inclusione, nel suo neorealismo, dei motivi bene espressi di *Due soldi di speranza*. Infatti, avendo ormai cessato di considerare con *Umberto D.* il neorealismo, lo dimentica e si mette a considerare, *ex novo*, la novità che crede di avere individuato, abbandonando quindi, in base alla sua concezione, l'esame di un eventuale rapporto tra questa novità e quel neorealismo.

Si constata comunque che non è ancora possibile fare attagliare al neorealismo nessuna definizione conclusiva. Troppi motivi ancora irrisolti, vivi, agiscono in esso. Si possono solo avvertire delle fasi che si susseguono integrandosi ai motivi delle anteriori e superandoli. Così si è passati dalla fase *epica*, del più che immediato dopoguerra (*Paisà, Roma, città aperta*, ecc. — l'epoca della scoperta di questo vasto prolifico filone ispiratore —, a quella *sociale* di *Sciuscià, Ladri di biciclette*. E' troppo presto per individuare appropriatamente il più contemporaneo neorealismo, ma, oltre alla possibilità di considerare, tra l'altro, *Miracolo a Milano* come effettiva « *esplorazione verso nuovi mezzi espressivi* » (cosa che Persiani aveva messo in forse), lo stesso *Umberto D.*, come è stato già detto, si distacca dai limiti di una preveduta struttura con la intensa attenzione che rivolge ai particolari e con il finale, in un certo modo liberatore, e così dimostra una intuizione che, derivando dalla fase neorealistica a cui si propone di appartenere, va creativamente oltre. Di più, permane vitale il neorealismo nella sua formulazione primitiva con promettenti doti di freschezza e sentimento (v. *Due soldi di speranza*).

Ma se il neorealismo vive e regna, tanto nell'ambito del nostro cinema che su scala mondiale, e se tutto ciò esclude l'involuzione naturalistica di cui si è parlato, questo non vuole dire che sia possibile starsene tranquilli in attesa di una sua predestinata evoluzione. Nel realismo, cinematografico o letterario, il naturalismo sta sempre in agguato, nei momenti di riposo degli autori, quando ricalcano proprie orme fortunate; e non solo il naturalismo incombe se poi si proibisce di toccare certi argomenti, di dire certe cose; si determinano così quelle teme consulte e inconsulte per nulla favorevoli alla compiuta espressione delle intenzioni degli artisti.

Da tempo è in atto una politica cinematografica che tende con vari metodi a impedire che vengano dette certe cose.

Altrettanto certamente la realtà è mutata dal tempo della fase sociale del neorealismo.

Dario Persiani dice che *Due soldi di speranza* può avere il merito di « averci suggerito che oggi, forse, la realtà può essere diversa da quella che ci eravamo abituati a vedere ». Ma il film, che è impostato sostanzialmente sulla realtà sociale dei rapporti tra i due giovani e la disoccupazione e gli assurdi usi tradizionali ecc., per risolversi deve eludere l'impostazione scadendo in un gratuito lieto fine miracolistico.

E' allora questa la realtà diversa, cioè la nuova realtà, mutata nell'intimo, capace di impressionare nuovamente la fantasia di un'artista? Hanno influito su tale scadimento di qualità remore artificiali? E quanto direttamente? E' probabile che abbiano influito, sebbene in modo assai mediato. D'altronde, se è utile citare a questo proposito *Due soldi di speranza*, perchè ne vale la pena, ben altri esempi, su cui non vale soffermarsi, si potrebbero citare di film che meno indirettamente subiscono l'influenza negativa di alcune forze in giuoco nella nuova realtà.

Risulta più che palese che nel panorama della realtà attuale gli impedimenti che si vogliono frapporre alla libera fantasia non riescono a diventare vivo substrato capace di infondere empito creativo e vanno pertanto banditi da ogni sincera preoccupazione poetica. Ecco quindi che il compito del critico — prevedendo le nuove relazioni che affiorano da mutamenti effettivi — si estende al dovere di denunciare questa pseudo-realtà ogni volta che se ne presenta l'occasione.

E inoltre, per finire, è importante non dimenticare — sia pure di scorcio — che accanto a quella pseudo-realtà ispirativa trattata sopra, ce n'è sempre un'altra, altrettanto e più negativa ancora, data dai compromessi continui a cui il cinema, e anche il migliore cinema, è costretto per la legge economica dell'industria dalla quale la sua costosa esistenza dipende.

Mi creda cordialmente

**Amleto Micozzi**

---

*Pubblichiamo questi rilievi allo scritto del Persiani, pur non essendo in tutto d'accordo con l'autore, nella speranza che essi servano di stimolo a un'utile discussione in un momento in cui la tendenza più vitale del nostro cinema sembra compromessa da equivoci e remore di ordine diverso.* (N.d.D.).

# Libri e saggi

## Una biografia di Eisenstein [1]

La storia sorprende l'intellettuale. Non è vero che egli la comprenda e la susciti. Racconta Marie Seton, che quando scoppiò la rivoluzione di febbraio, il giovane studente Serghej Eisenstein si stava avviando al teatro Imperiale di Pietrogrado per assistere alla messinscena di *Mascherata* (dramma romantico di Lermontov) preparata da Meyerhold con lusso di esibizioni registiche e con sapiente elaborazione di stili. La rappresentazione fu sospesa. Né Eisenstein — un giovane studente d'ingegneria aggirantesi ancora nell'ambito del pre-raffaellitismo — né Meyerhold, avrebbero minimamente supposto cosa la storia avrebbe fatto di loro, di lì a pochi anni, gli alfieri di quanto la rivoluzione poteva offrire come potere di rappresentazione spettacolare. Gli stessi capi dell'esigua frazione bolscevica, erano ben lontani dal raffigurarsi gli avvenimenti futuri. Ma seppero comprendere tempestivamente il loro svolgimento, da un giorno all'altro. Soprattutto l'aver potuto interpretare lo slancio delle classi in sommovimento — proletari e contadini poveri — li condusse a guidare e rendere fruttuoso il movimento rivoluzionario cresciuto per sua spontanea e potente germinazione.

Sarebbe però troppo semplicistico e superficiale, vedere Eisenstein e con lui l'intellettuale, trascinato, convinto, ispirato, ogni qual volta la sua attività dia un positivo rendimento, da forze che gli sono superiori normalmente e vitalmente. In realtà il giovane Eisenstein era ancora immaturo, sotto ogni riguardo — Marie Seton lo crede addirittura vergine — la spinta degli avvenimenti, delle cose, degli uomini accelerarono in lui ogni processo, e solo sette anni dopo nasceva *Potiemkin*, che rimarrà a lungo per gli uomini l'annuncio della rivoluzione, la sua irrompente musica. L'evoluzione intima di Eisenstein, non seguì gli stessi gradi dell'evoluzione storica. Va anche notato come Eisenstein fosse esterno al popolo russo, in certo senso, per la sua provenienza lettone e israelitica, e la sua cultura rivela appunto le più varie tendenze, non segue una tradizione.

Forse appunto per questo egli amò e comprese il popolo tra cui viveva: ma se giunse in ritardo sui suoi vasti movimenti, giunse poi in anticipo

[1] *Sergei M. Eisenstein* a biography by Marie Seton, The Bodley Head, 1952.

nel sentirne le segrete esigenze, e nei tentativi, sia pure sempre inadeguati — anche per colpa delle circostanze — di esprimerli col racconto cinematografico. Formata dalla scienza marxista e dal suo esame approfondito della situazione morale e materiale della classe operaia e del suo alienarsi, la classe dirigente russa e la nuova cultura — spesso in gravi contrasti, in cui sembra essere soccombente la seconda — si trovano nella rivoluzione dinanzi ad una realtà ben più complessa; e se pure non c'è dubbio sulla necessità di rendere inefficiente ogni strato delle classi borghesi, dinanzi hanno la terra e i suoi milioni di lavoratori, senza di cui la fabbrica non ha pane. Sulla terra i secoli di storia, le potenze ancestrali, l'incubo e la realtà della religione, la scienza e l'arte create inconsciamente dal contadino a contatto della natura. E' vero che sembra, fin dai primi anni della rivoluzione, si possa giungere a un'elaborazione del prodotto artistico seguendo procedimenti dettati da una coscienza appassionata ai propri fini e chiara nella determinazione dei processi da porre in atto per raggiungerli.

Il « collettivo » degli artisti che lavorano a un dato film, come dei dirigenti esponenti delle classi egemoniche che indicano gli obiettivi da raggiungere, dovrebbero portare a un'efficiente opera d'arte. Le loro critiche, le loro analisi, i loro suggerimenti, condurre a un risultato positivo. In realtà, in questi complessi passaggi c'è qualcosa di misterioso e di illogico che sfugge: e così tutti i migliori propositi s'infrangono dinanzi all'irrimediabile modestia dell'opera.

Le migliori intenzioni si infrangono dinanzi allo scialbore di ciò che si ottiene. Appare relativamente più efficace ricorrere alle tecniche agiografiche, che in determinate situazioni psicologiche giungono a realizzare i loro compiti, anche se naturalmente non sono quelli dell'arte, e cioè quelli di suscitare un nuovo pensiero attraverso nuove emozioni, come così chiaramente vedeva S. M. Eisenstein, nel 1935, quando ad un congresso dei lavoratori del cinema, definiva, contro ogni falsa interpretazione, il suo ideale di « cinema intellettuale » (di cinema quindi non spettacolare e non divulgativo: fine che Luigi Chiarini ha esposto con vera perspicuità, partendo dall'esperienza del documentario in un suo studio, « Film e spettacolo », Belfagor 1952, su cui spesso ho avuto l'occasione di porre l'accento). *Potiemkin* e *Ottobre*, sono lo slancio rivoluzionario ed epico: tanto forte è stata l'ondata, che ogni problematica è per ora sommersa dalla constatazione delle irrompenti e trionfanti forze popolari. La riscossa, il tenere finalmente in pugno per la prima volta il proprio destino. Ma già in *Ottobre*, con alcune modificazioni apportate per eliminare la figura di Trotzkij, si fa avanti la necessità della lotta politica e di risolvere quanto urge per andare avanti, seguendo la strada più reale e logica, o comunque la linea che sola si presenta effettiva. « La linea generale », vuole appunto rispondere agli interrogativi, dare un nuovo spirito che supplisca agli antichi culti, che

sia un puro e commosso comportamento umano. Apre le questioni, constatando le necessità della costruzione. Allo stile chiaro e irruente, alla apparizione rivoluzionaria delle nuove forme cinematografiche, e della nuova concezione con cui si fa uso dell'inquadratura e del montaggio, segue il problema della loro efficienza contenutistica, del significato formale e umano che può assumere l'immagine, sempre in funzione di un'alternativa presente anzitutto nell'animo del regista. Il mondo contadino quale « nuovo mondo » doveva costruirsi? Non era possibile vederlo sorgere senza cercar di capire questo mondo stesso, la vita che aveva vissuto e che voleva vivere, le sue tradizioni popolari pur sempre forti, sotto ogni genere d'oppressione, e pur sempre il vero e autentico suo segreto.

A cosa aspiravano quegli animi? In che forma? Per quale ragione? Il paese, la terra, la storia, la vita e la morte, il vecchio e il nuovo, il costume, la speranza, il sentimento, e la religiosità ribelle ad ogni dommatica, ciò che è sacro agli uomini, il loro amore... Ecco ciò che era presente, e chiedeva una soluzione. Eisenstein da tutto questo non potè mai più staccare lo sguardo, perchè sapeva che molto restava ancora da chiarire, da determinare, da decidere... Ma non ne era il tempo. E passarono anni assai dolorosi, prima che il suo animo generoso potesse rendersene conto. Perseguitato negli Stati Uniti come ebreo, comunista, omosessuale (peggio di così! e, naturalmente, la terza accusa è la tipica calunnia di ogni tempo, ammesso che si debba crederla infamante: in tanti tempi non lo fu). Stroncato ogni suo progetto sul nascere. E stroncato ancor più dolorosamente *Que viva Mexico!* dai cosiddetti progressivi, nel modo più crudele, alla vigilia del montaggio, attraverso gli intrighi e gli inganni più meschini. In patria, il dirigente della cinematografia nazionale, Boris Shumianskij (che poi verrà processato per trotzkismo) non lo può soffrire, e gli boccia ogni progetto, così come si faceva alla Paramount. Quando finalmente riesce a realizzare *Il prato di Beiju,* il film viene sospeso definitivamente dal suo superiore, prima che abbia termine la lavorazione. Di *Que viva Mexico!* si sono visti i residui, quindi è facile giudicare il comportamento di Upton Sinclair. Del *Prato di Beiju* non si conoscono che alcune fotografie e la novella cinematografica. Tuttavia, ammesso anche che si fosse trattato di uno sbaglio, è evidente che giova molto di più ad una cinematografia far compiere uno sbaglio generoso che tante sicure mediocrità. E' di questi anni anche il più intenso travaglio intellettuale di Eisenstein sulla poetica del film e le sue leggi, oltre che sulle più diverse e contrastanti risultanze ideologiche del mondo moderno (tra l'altro si interessò molto alle « comics » e al giallo).

Il suo insegnamento all'Accademia del cinema, gli consentiva di compiere studi approfonditi: ed era fermo nella sua mente che, almeno per quanto lo riguardava, l'elaborazione ideologica dovesse andare di pari passo alla creazione artistica. E che entrambi naturalmente dovessero porsi sul

campo della ricerca, non del divulgativo e spettacolare. Dovessero identificare le costanti del nuovo mondo etico. Un suo progetto — naturalmente bocciato da Shumianskij — si riferiva a una commedia (MMM di Nathan) per chiedersi quale doveva essere il modello, l'ideale da proporre all'uomo sovietico. Ma il suo « cinema intellettuale » non doveva sorgere con lui: in lui ebbe le prime apparizioni, ed altre si sono susseguite. E' lo stesso giungere a maturità, ancora lontano, di una forma d'arte: quella cinematografica.

Eisenstein, la cui acutezza e profondità di penetrazione intellettuale non hanno avuto la pari nel mondo cinematografico, e che nel suo destino incarna quello stesso dell'intellettuale dinanzi alla storia, nel modo più evidente, comprese infine che stava condannandosi alla sterilità. E d'altra parte Shumianskij era sparito, un clima più sereno e amichevole lo circondava. Comprese anche che non poteva sottrarsi al processo storico in atto, per quanto ne antivedesse le future foci, e affrontò una nuova prova, il *Nevskij*, su un piano di compromesso e sorvegliato nella sceneggiatura e nella regìa da nuovi collaboratori (in particolare Vasiliev reduce dal grande successo di *Ciapaiev*), ma teso sempre verso il fine che si era posto, anche attraverso i ricorsi e le atmosfere storiche, le necessità di rinsaldare lo spirito nazionale e di ottenere concreti effetti di spettacolo.

Il risultato sembra denunciare anzitutto un atteggiamento estetistico (già presente nella *Linea generale*) e ci ricorda le false epopee dannunziane (*La nave*). In realtà, sotto le solenni figurazioni vive l'ansia di trovare e dipingere un popolo, nelle sue radici più intime, sia storiche che psicologiche, nei moti tradizionali dei suoi sentimenti.

La sua narrazione, di indole shakespeariana nei confronti della storia, tende a creare un epos nazionale, a riconoscere le esigenze di una natura popolare, a identificarne le rappresentazioni sia figurative che mitiche e quindi ideologiche, a proporre una storia in cui si potessero riconoscere i gesti e i sentimenti quotidiani di un popolo: e quindi in lui il racconto tende nel suo acme a esorbitare dai limiti shakespeariani, a farsi « Edda » o « Kalevala » (difatti predilesse fin dall'adolescenza la saga dei « Nibelunghi », e preparò nel 1940 la messinscena della *Walkiria* di Wagner). Egli si dirige verso un nuovo libro sacro, un nuovo testo biblico: ma naturalmente si tiene sulla base shakespeariana ed elisabettiana (un clima di subconscii complessi individuali e collettivi accomuna *Ivan il terribile* a *Edoardo II* di Marlowe, e a *Macbeth*), aspirando nell'empito dei suoi sentimenti ad una nuova religiosità. La prima parte di *Ivan il terribile* « esaspera le tentazioni del *Nevskij* » su di un tono cupo e solenne, senza giovinezza e senza speranza, senza l'intervento dell'umano personaggio popolare, che nel Nevskij era trapelato e aveva sparso serenità, luce. Dopo il *Nevskij*, Eisenstein ideò anche un'opera sull'irrigazione delle vaste pianure steppose asia-

tiche, ed era evidente in questo proposito il desiderio di creare un contrasto, forse un accoppiamento (tra la grande civiltà asiatica, le sue millenarie vestigia e l'irrompere del nuovo mondo, dell'acqua purificatrice e fecondatrice) che desse un nuovo virgulto. Fu invece ricondotto a *Ivan il terribile*, al dramma del condottiero, del capo, delle sue superstizioni e dei suoi tormenti, della sua volontà e del suo peso storico, della sua capacità di personificare un'epoca. Questi caratteri egli aveva probabilmente accentuato e portato alle più violente espressioni, nella seconda parte, facendo uso del colore, in alcuni tratti, per accentuarne la solitaria e sanguinosa tragedia. Ma la seconda parte di *Ivan* venne criticata, e non ve ne furono proiezioni. La critica del comitato centrale del partito era severa, non spietata come quella di Shumianskij al *Prato di Beiju*. Eisenstein da qualche mese gravemente malato di cuore, l'accettò pubblicamente e promise di rivedere la struttura del film per raggiungere un risultato positivo (si attribuiva evidentemente grande importanza alle impostazioni ideologiche che avrebbe potuto diffondere un film, se per giudicarlo era competente il comitato centrale del partito, e non più il dirigente l'industria cinematografica, come un tempo). Qualora la morte non lo avesse sorpreso, è da supporre che Eisenstein avrebbe seguito le indicazioni dategli e avrebbe approntato un rifacimento soddisfacente. In lui ormai non sorgevano più dubbii sulla necessità di servire la linea del partito senza esitazioni e sino in fondo, compiendo gesti che per se stessi, astratti dal momento storico non potevano non ripugnargli, come quando, all'epoca del patto germano-sovietico, rivolse per radio un appello alla nazione tedesca auspicando un'intesa anche culturale. Si rendeva conto delle necessità politiche di lotta. Ma d'altro canto, a differenza degli altri registi sovietici, non intendeva affatto rinunziare ad esprimere il proprio personale pensiero, la conseguenza delle sue meditazioni, il suo intervento nella realtà, un modo di configurarla e penetrarla, che ne additava il segreto ed assieme come affrontarla, farla propria, amarla, possederla. Più forte di tutto in Eisenstein, come appare continuamente dai suoi film, dai suoi scritti, dai ricordi che porge Marie Seton, è il bisogno di pensare, sentire, esprimersi: è assieme il suo dovere e la sua felicità. A qualsiasi prezzo (e forse anche a quello della sua vita intima). Per quanto gli uomini lo respingano e lo avversino, pure sente che ha qualcosa da dire e da testimoniare, e che questa è la sua sola ragione di vita. Nel suo intimo sapeva di essere nel giusto, che la sua strada era la vera, anche se lontana, ancora vaga, e per ora sempre fuori tempo. Egli cercava un senso approfondito e totale dell'uomo, che non lo stringesse sotto crudeli inibizioni. Ma aveva avuto appena il tempo di porre la questione — dopo il perfetto e libero slancio di *Potiemkin* — che gli ostacoli cominciarono a sorgere e ad ostruirgli sempre più il cammino, costringendolo a lunghi anni di inattività registica. Quando volle aggirarli, poterono — è vero — aver

vita nuovi film, ma gli ostacoli questa volta tennero in ombra le sue facoltà, la schiettezza delle espressioni. Evidentemente egli avrebbe voluto veder uniti pensiero e sentimento, atteggiamento etico e condotta pratica di vita, libertà dinanzi alla natura e profondo rispetto delle sue forze in un sentimento cosmico, dove il principio scientifico venisse assorbito in principio vitale (così che il suo ideale era Leonardo da Vinci). Non solo il suo pensiero e la sua arte, ma la sua epoca e il paese in cui viveva, attraversavano e attraversano una fase di dura ricerca, così come Lenin ebbe a capire e ad esprimere, confessando che « in questi giorni non possiamo carezzare la testa della gente, per paura di essere morsi... bisogna penetrarvi, agire su di esse... » (a Lunaciarskij, citazione di Marie Seton). Non sembrava il momento, ma forse proprio per questo Eisenstein era necessario... Eisenstein venne considerato un superato: in realtà egli allora era il solo che potesse superare i suoi limiti. I tentativi che lo hanno seguito, da quando la sua strada si fece incerta, non furono che prove valide soltanto in senso spettacolare. Le sue esigenze, che sono quelle giuste, restano ancora oggi attuali, perchè ben lungi dall'essere soddisfatte... I suoi interrogativi chiedono ancora oggi risposta.

Assai doloroso è per un intellettuale — e lo fu per Eisenstein — il dialogo con un nuovo corso storico che sopravvenga, soprattutto se l'intellettuale — come in gran parte dei casi, per una necessaria forma psichica — proviene dalle classi al tramonto. Grava su di lui il dubbio di non poter più comprendere ciò che avviene, di esserne estraniato, isolato. Ma pensa anche, e con ragione, di poter indicare nuove soluzioni vitali, che non vengono comprese, a cui non viene data vita. D'altra parte, quando consente ad una situazione pensando di poterla piegare, finisce con l'esserne piegato. Da quando Eisenstein volle riprendere a girare, ed anche quando ebbe successo — nella seconda fase della sua attività, dal 1935 in poi — gli è sfuggita per sempre di mano la sincerità dell'arte. Egli voleva partecipare ad ogni costo alla vita che si svolgeva nel suo paese, e non soltanto con l'elaborazione teorica. Non trovò il modo di farlo seguendo la sua ispirazione, pensò di poterlo ottenere in modo indiretto, ci dette in realtà i termini di una crisi intellettuale drammatica, anche se coperta dal successo, e forse sommersa dalla convinzione di Eistenstein, abbastanza evidente negli ultimi anni, di aver ottenuto e di poter ottenere il suo scopo anche scendendo a patti. E' assai arduo non lasciarsi soverchiare dagli avvenimenti: e solo a questa condizione si può resistere ai loro pericoli, e sfuggire da un lato alla sterilità, dall'altro all'operare senza profonda convinzione. Va del resto considerato che Eisenstein si trovava nel mezzo di un rivolgimento storico tra i più vasti e profondi che l'umanità ricordi. E il compito che Eisenstein si era prefisso non si poteva portarlo a termine che nella maggiore chiarezza di coscienza. Questa chiarezza egli l'ebbe anzitutto nel vedere le strade della

rivoluzione, e nel segnarle con il loro infinito. Dopo egli ne fu alla ricerca, volle identificarne il percorso: non seppe, né gli fu consentito, per quanto gliene giungessero i barlumi. Questo è stato il suo destino: che è anche un insegnamento. Perchè la sua personalità e il suo dramma segnano i limiti e assieme le facoltà dell'uomo nella loro pienezza e vitalità: al centro di un'epoca e a pari di essa.

E' meno casuale di quanto sembri che il suo ultimo tema sia stato quello di Ivan: il condottiero e il potere alle prese con le dure, e anche spaventose esigenze della realtà storica, la sovrastruttura con la struttura, sé con gli altri, in alternative che non consentono pietà, se non si vuol far sconfiggere il proprio ideale... e cacciare i mercanti dal tempio. Così almeno, sembra. O si afferma.

E' chiaro che l'esempio di Eisenstein, inteso anche con le sue finali sconfitte, può anch'esso farci superare l'*impasse* attuale, e la tristezza di una mediocre soggezione. L'esempio di un uomo conscio anzitutto dei suoi doveri e dei suoi diritti, di un'arte non asservita, né indifferente: di un atto umano.

L'ampia biografia di Marie Seton, pubblicata recentemente in Inghilterra, e che l'editore Bocca si appresta a pubblicare in una traduzione italiana, consente di colmare quei vuoti che per definire la sua personalità si debbono constatare, anche dopo aver visto i suoi film e studiato le sue opere. Vuoti che racchiudono, come si è visto, i segreti stessi delle sue determinazioni, e che solo la pubblicazione di taluni documenti, e i ricordi personali di Marie Seton, consentono di colmare in parte. Uno scenario come un'affermazione, un tentativo come un atteggiamento permettono di rendere unitaria la parabola della sua vita, di comprenderne il senso. Avremmo forse desiderato da parte della Seton un maggior distacco dalla sua materia, una più approfondita indagine dell'intelligenza di Eisenstein piuttosto che del suo cuore, una versione che ci risultasse obiettiva. Ma non si può chiederlo a chi, come Marie Seton, è stata così legata all'esistenza e all'arte di Eisenstein. E d'altra parte proprio questa intimità ci produce documenti preziosi. Di cui, oltre il sentimento, non è difficile scoprire il significato.

**Vito Pandolfi**

# I film

## Quattro film italiani

Tre film (e un quarto in sottordine) danno la misura dell'attuale situazione del cinema italiano. A otto anni dalla fine della guerra, in un periodo in cui si va affievolendo la voce del « neorealismo » (fenomeno agevolmente prevedibile sin dai tempi di *Miracolo a Milano*, ed oggi in pieno sviluppo), incontriamo tre tipici prodotti della condizione psicologica, sociale e « artistica » del nostro cinema: *La signora senza camelie* (1952), *Le infedeli* (1952) e *La provinciale* (1952). Oltre ciò, troviamo un prodotto spurio — mezzo italiano e mezzo tedesco — che può servirci, indirettamente, a completare il quadro: *La voce del silenzio* (1952). Nel mettere insieme questi film, non ci facciamo spaventare dalle differenze di valore, e non proviamo alcun disagio ad inserire fra opere serie e apprezzabili un centone che su tutt'altra base è nato; al contrario, esso ci sembra utilissimo per porre

[1] LA SIGNORA SENZA CAMELIE: Forges Davanzati-Enic, 1952 - *Produttore*: D. Forges Davanzati - *Regìa*: Michelangelo Antonioni - *Soggetto*: M. Antonioni - *Sceneggiatura*: M. Antonioni, Suso Cecchi D'Amico, Francesco Maselli s P. M. Pasinetti - *Fotografia*: Enzo Serafin - *Musica*: Giovanni Fusco - *Scenografia*: Gianni Polidori - *Interpreti*: Lucia Bosé, Andrea Checchi, Gino Cervi, Ivan Densy, Alain Cuny - *Origine*: Italia.

LE INFEDELI: Excelsa-Ponti-De Laurentiis, 1952 - *Regìa*: Steno e Monicelli - *Soggetto*: Ivo Perilli - *Sceneggiatura*: I. Perilli, Franco Brusati, Mario Monicelli, Steno - *Fotografia*: Aldo Tonti - *Musica*: Armando Trovajoli - *Interpreti*: May Britt, Anna Maria Ferrero, Pierre Cressoy, Gina Lollobrigida, Marina Wlady, Tina Lattanzi, Irene Papas, Carlo Romano, Charles Fawcett - *Origine*: Italia.

LA PROVINCIALE: Electra Compagnia Cinematografica, 1952 - *Produttore*: Attilio Riccio - *Regìa*: Mario Soldati - *Soggetto*: riduzione dell'omonimo racconto di Alberto Moravia - *Sceneggiatura*: Giorgio Bassani, Sandro De Feo, Jean Ferry e M. Soldati - *Fotografia*: G. R. Aldo e Domenico Scala - *Musica*: Franco Mannino - *Scenografia*: Flavio Mogherini e Veniero Colasanti - *Interpreti*: Gina Lollobrigida, Gabriele Ferzetti, Alda Magini, Nanda Primavera, Franco Interlenghi, Renato Baldini, Marylin Buferd, Alfredo Carpegna - *Origine*: Italia.

LA VOCE DEL SILENZIO: Cines - Franco London Film, 1952 - *Produttore*: Carlo Civallero - *Regìa*: Georg Wilhelm Pabst - *Soggetto*: Cesare Zavattini - *Sceneggiatura*: G. W. Pabst, Giorgio Prosperi, Giuseppe Berto, Oreste Biancoli, Pierre Bost, Roland Laudenbach, Bruno Paolinelli, Tullio Pinelli, Bonaventura Tecchi, Akos Tolnay, Piero Tompkins, Franz F. Treuberg - *Fotografia*: Gabor Pogany - *Musica*: Enzo Masetti - *Scenografia*: Guido Fiorini - *Interpreti*: Aldo Fabrizi, Daniel Gélin, Jean Marais, Frank Villard, Cosetta Greco, Antonio Crast, Eduardo Ciannelli, Paolo Panelli, Farnand Fernan-Gomez, Rossana Podestà, Maria Grazia Francia, Enrico Luzi, Franco Scandurra, Checco Durante, Pina Piovani, Paolo Stoppa - *Origine*: Italia.

in rilievo gli elementi necessari alla definizione del periodo storico che il cinema sta attraversando in Italia.

*La signora senza camelie*, di Michelangelo Antonioni, *Le infedeli*, di Steno e Monicelli e *La provinciale*, di Mario Soldati, ritraggono tre ambienti borghesi. Ciò che li differenzia è l'aspetto esterno, ma il tono fondamentale, il tipo di vita, gli ideali sono comuni. Escono tutti e tre dalla stessa matrice. In uno, troviamo una « vita » borghese esemplificata attraverso l'ambiente cinematografico (i proletari borghesizzati — Clara e la sua famiglia —, gli arricchiti — i produttori —, e infine, a far da contrapposto, l'alta borghesia della nobiltà e della diplomazia); nell'altro, la ricca borghesia « amorale » della grande città; nel terzo la piccola e sacrificata borghesia della provincia. La tematica del cinema italiano si sta rapidamente trasformando. Due anni fa, Antonioni era un isolato con la sua *Cronaca di un amore*; oggi è in folta compagnia. E' stato detto che questa è la mezz'ora della provincia nostrana; diremmo meglio che è la mezz'ora, (e non soltanto la mezz'ora poichè la situazione ha radici profonde e si prolungherà nel tempo) della borghesia italiana. Dopo la guerra nacque da noi un cinema popolare. Ora sta nascendo un cinema borghese. Si vedrà nel corso della nota quale significato attribuiamo ai due aggettivi, e quali conseguenze crediamo ne possano derivare.

Fra *Bellissima* di Visconti e *La signora senza camelie* di Antonioni — i film che a dodici mesi di distanza ci hanno offerto un'immagine del mondo cinematografico italiano (il cinema che guarda se stesso, che fa un esame di coscienza) — esiste già un abisso. Al coraggio di affrontare la vita nonostante tutte le delusioni, si è sostituita la sfiducia; la tenacia con cui l'uomo supera le difficoltà, restando sempre cosciente delle proprie forze e dei propri limiti, è stata soppiantata dalla stanchezza. La popolana di *Bellissima* spingeva la propria cocciutaggine sino all'estremo, andava avanti imperterrita, verso la sconfitta e poi ritrovava l'energia per reagire e comprendere il senso della vita. L'improvvisata attrice di *La signora senza camelie* china il capo e si arrende: prevale in lei il senso del compromesso, della debolezza dinanzi alla vita. Si fa strada una morale meschina, che non suscita sdegno ma comprensione e pietà. Lo stesso accade — su di un piano diverso — in *La provinciale*. Alla « diva » Clara Manni ed al suo mondo va (la reazione dello spettatore è immediata, istintiva) la nostra pietà; e la nostra pietà va anche alla « provinciale » Gemma, donnetta malmaritata. A Maddalena andava la nostra simpatia. I film di Antonioni e di Soldati mostrano come si stia diffondendo un rilassamento morale che non è del cinema ma della situazione generale italiana. Essi sono lo specchio della nostra società. L'espressione « rilassamento morale » non deve intendersi soltanto in senso negativo, si badi; essa sta ad indicare un fenomeno complesso nel quale convergono incertezza, accorato rimpianto di non si sa bene quali tempi felici, tendenza a sfuggire ai propri impegni, inclinazione

all'adattamento provvisorio pur di salvare la propria tranquillità, paura dell'avvenire, rassegnazione.

Alla fiducia nella vita o, almeno, al coraggio di guardare la vita com'è e di piegarla alla propria volontà (fiducia e coraggio che hanno resistito sino a ieri, sino a *Bellissima*, e che certo non sono definitivamente scomparsi) è subentrata questa diffusa stanchezza. Dal « neorealismo » che fiducia e coraggio esprimeva (anche nelle manifestazioni più crude e « disperate ») si è passati al realismo « borghese »: è la seconda fase del « neorealismo », se vogliamo, o, forse, la sua seconda faccia, che può coesistere ed alternarsi alla prima. Erano sciocchezze gli elogi generici rivolti ad Antonioni — al tempo di *Cronaca di un amore* — per aver egli affrontato un diverso e nuovo aspetto della realtà, abbandonando i « poveri » per i « ricchi », e per aver così ampliato la tematica del cinema italiano; quasi che passando dalle miserie materiali e morali dei diseredati alle miserie soltanto morali della borghesia ricca non si fosse fatto altro che cambiare l'angolo visuale o si fosse magari rafforzata la « denuncia » sociale, senza cambiare al tempo stesso il significato del « neorealismo »; quasi che i poveri ed i ricchi fossero due elementi di osservazione intercambiabili con indifferenza, da prendere o da lasciare a seconda del capriccio di questo o di quel regista. Il « passaggio », il mutamento dell'angolo visuale nascevano da ragioni ben più profonde, ed oggi ce ne avvediamo. Il fatto si è che, ad un certo punto della nostra storia di questi anni, la borghesia (con tutta la sua mentalità e il suo modo di concepire la vita) è divenuta tipica della situazione italiana. Non più il popolo, ma la borghesia, e non una borghesia astratta — un paradigma o un mito — ma un complesso di condizioni umane che risultano strettamente legate ai problemi storici del momento. Il cinema italiano diviene, involontariamente, un cinema di classe. Non lo era stato all'epoca del grande « neorealismo »; lo è oggi. In *Ladri di biciclette* (o in *Sciuscià*, o in *Roma città aperta*, o nei casi più « impegnati » o in quelli d'imitazione) ci riconoscevamo tutti: tutti gli italiani vi ritrovavano se non le vicende, almeno il senso della propria vita. Con *La signora delle camelie* e con *La provinciale* siamo in un mondo diverso. Siamo all'indagine particolare su di un ambiente ristretto e senza più alcuna pretesa di attingere a valori (o a significati) universali. L'esame di coscienza che il cinema italiano fa con *La signora senza camelie* mostra come si vada diffondendo una tendenza al ripiegamento su se stessi. Guardare dentro di noi, e non fuori di noi, affrontare i problemi interiori prima (o addirittura in luogo) di quelli sociali: ecco le caratteristiche che più facilmente si possono individuare nell'attuale « realismo » borghese.

Un curioso momento di passaggio dal primo al secondo « neorealismo » — dal cinema espressione popolare (non in senso di classe ma in senso totale) al cinema borghese — lo si ebbe con *Luci del varietà*. Nessuno ci

sembra abbia notato che nel film di Lattuada e Fellini si impostava un problema cardine del nostro tempo: il destino della donna alle soglie della vita, ritratto nel personaggio dell'attrice-divetta di varietà. Si trattava di un problema assai ampio, e valido sul piano generale. Il film però tendeva a circoscriverlo in un ambiente e, in fondo, a svalutarlo. Ci si trovava al punto in cui l'equilibrio stava per essere perduto, ed ecco nel quadro del problema « popolare » (che poteva e doveva essere risolto su di un piano che fosse per tutti legittimo) si insinua un'ombra di debolezza e di rassegnazione: la fiducia nelle capacità umane di risolvere un problema cede il passo ad una blanda indifferenza. *La signora senza camelie*, più che sviluppare gli elementi impliciti in *Cronaca di un amore* (quelli per cui andarono ad Antonioni tanti elogi generici), ci pare conduca alle sue naturali conseguenze l'atteggiamento di quel *Luci del varietà* che agitava un problema analogo al suo: ed è sintomatico questo ritrovarsi di registi con diverse personalità su di un punto comune (le esperienze e il destino delle attrici mancate, le figure che più apertamente esemplificano la « crisi » della donna moderna). Ed è pure, e più, sintomatico il fatto che a poca distanza di tempo, lo stesso personaggio e la stessa posizione mentale siano stati ripresi e sviluppati secondo quelle linee « borghesi » che nel 1950 — anno delle *Luci del varietà* — parevano destinate a restare in abbozzo. In *La signora senza camelie* l'ambiente è circoscritto come più non si potrebbe immaginare (il mondo del cinema, e anzi di un certo cinema deteriore), l'indagine è minuta, precisa e pignola. Sfiducia e stanchezza dominano ormai incontrastati. Antonioni sa essere un buon giornalista, tecnicamente preparatissimo e umanamente indifferente: registra i fatti con « obiettività » e non scende nel profondo. Rispetto a *Cronaca di un amore*, il suo impegno « artistico » è maggiore, ma i risultati appaiono meno consistenti. Siamo già alla ripetizione: una stanchezza personale inserita in una stanchezza generale che il film, senza proporselo, finisce per esprimere. Anche questa volta, Antonioni non partecipa all'azione ma si limita ad accompagnare i personaggi con quella sua tecnica « cronistica » che gli vieta di interrompere le sequenze con le risorse del montaggio e che fa muovere continuamente la macchina da un punto all'altro, da un'inquadratura all'altra, come se vi fosse sempre da inseguire qualcosa per il timore di lasciarsi sfuggire di mano l'essenziale. Con ciò non si vuol dire che la sua sensibilità talvolta non si accenda e non faccia vibrare, inaspettatamente, la materia (l'insuccesso veneziano del « film d'arte », la « sorpresa » di Clara nella casa del diplomatico, le ultime sequenze che si svolgono a Cinecittà); si intende piuttosto sottolineare come la troppo palese ripetizione di motivi inventati in *Cronaca di un amore* impedisca l'approfondimento del tema e l'individuazione completa delle caratteristiche del mondo cinematografico che Antonioni — da acuto inviato speciale — ha voluto scoprire. Non insisteremo sulla ripetizione degli ele-

menti accessori (la musica inespressiva, quasi ridotta a puro suono, la scelta degli « esterni », la malinconia e lo squallore di certe situazioni); ci preme invece notare che *La signora senza camelie* porta a maturazione la poetica appena accennata in *Cronaca di un amore*, e che — nonostante il valore parziale dei risultati — Antonioni oggi indubbiamente si impone come il regista più tipico di questa seconda fase del « realismo » cinematografico italiano. Il regista che più si è abbandonato — ottimo e scrupoloso cronista — al clima borghese che caratterizza la situazione attuale. Annullato il conflitto tradizionale, e spettacolarmente assai comodo, fra personaggi « buoni » e « cattivi », egli ha puntato sull'indifferenza e l'agnosticismo, peculiari dell'uomo che non si fa illusioni e che sa di non avere più il diritto di idealizzare nulla. Posizione esattissima, oggi. Egli pensava, con questo, di averci restituito la complessità della vita che il cinema di solito ignora (Clara Manni, attrice mancata, si adatta al suo destino di donna mediocre perchè non v'è più nulla da fare: e in ciò non è nè buona nè cattiva, non ci chiede un giudizio morale ma soltanto una constatazione); e ci ha per contro rivelato l'atrofia di una concezione « borghese » della vita avvezza ormai ad ogni rinuncia. V'erano giunti anche De Sica e Zavattini a questa posizione — con *Umberto D.* — ma partendo dalla base di *Ladri di biciclette*, e perciò recando con sè tutta una serie di fermenti e di rancori che ad Antonioni sono completamente sconosciuti. Salve le fondamentali differenze, i due film in ogni modo dimostrano (e lo dimostrano anche *La provinciale* e *Le infedeli*) come la concezione borghese della vita abbia preso il sopravvento. Qualcosa, senza dubbio, è rimasto fuori. La ristrettezza dell'indagine impedisce che questi film acquistino un valore universale e popolare (non in senso classista, come s'è avvertito più su), e relega per esempio nel fondo — in *La signora senza camelie* — il triste gruppo delle comparse che rispondono all'appello nei cortili di Cinecittà o quelle altre comparse che, mentre aspettano di entrare in scena, danno una sbirciatina in teatro di posa dove la « grande » attrice sta recitando. Ad Antonioni questi elementi interessano come fuggevoli tocchi di colore (eppure sono tocchi molto belli) che al massimo gli servono per creare l'ambiente.

Un altro aspetto del predominio della cultura borghese nell'ultimo cinema italiano è quella specie di sublimazione moralistica dei « fumetti » di cui *Le infedeli* ci forniscono un caratteristico esempio. Qui sopravvivono le scorie del teatro e della letteratura naturalistica francese, passate attraverso la cultura dell'età umbertina e le manipolazioni del sentimentalismo grossolano di Carolina Invernizio: sono i cardini d'una tecnica dello spettacolo a sensazione (dove tutto è schematizzato secondo la tradizione ottocentesca) che, del resto, si ritrovano nelle letture più comuni degli italiani d'oggi. Film come *Le infedeli* rischiano di passare per opere di « denuncia »

(basta che si vedano dei ricchi far pazzie o buttarsi vestiti in una piscina perchè gli ingenui parlino di denuncia), quantunque non siano altro che volgari intrugli di « storie » convenzionali caricate di astratte intenzioni moralistiche. Le « infedeli » hanno mariti cornuti in partenza, e allora tutto si giustifica e non v'è più alcun scandalo da fare, ma chi se ne accorge? E chi si accorge del fatto che la servetta che si appicca il fuoco alle vesti è una filiazione della letteratura « popolare » da « Due orfanelle » (anche se l'episodio è vero), e che l'autista amante della padrona discende da Guido Da Verona o da Dekobra? L'onore ferito, la nobile rivolta, lo strazio dell'innocente dànno esca ad un moralismo immotivato cui spetta l'unico compito di sorreggere i colpi di scena e le « azioni grosse », come le revolverate che concludono melodrammaticamente il film. *Le infedeli* rappresenta il secondo aspetto della stanchezza « borghese » cui si ispira l'attuale cinema italiano: l'aspetto dello sdegno a freddo per la sfiducia ed il rilassamento morale della società. E' lo stato d'animo borghese che ritorna ai suoi antichi idoli e vuol servirsene ancora oggi, dopo averli superficialmente aggiornati; e nella protesta contro i « mali del secondo » crede di ritrovare una scintilla di vitalità, una ragione per giustificare la sua esistenza. Più deluso e realistico è il primo atteggiamento, quello assunto da Antonioni in *La signora senza camelie*: ci si limita alla constatazione dei dati di fatto, dello sbandamento e dell'incertezza della società, e si rifugge da qualsiasi giudizio. Il che almeno consente di evitare l'ipocrisia d'una condanna generica.

Diversa da entrambe le precedenti — ma al pari di esse significativa — è la posizione di *La provinciale*. Dove gli altri osservano indifferenti o condannano in blocco, per un astratto furore moralistico, Soldati si sofferma con amore e comprensione. Non guarda soltanto ma analizza, si chiede ragione, cerca di interpretare i dati di fatto. Sfiducia, esaurimento, debolezza sono parole che acquistano un senso concreto per Soldati. Tali stati d'animo egli li vede vivere, in un angolo della provincia italiana, e continuamente si chiede (tutta *La provinciale* è imperniata su questa domanda fondamentale) se essi rappresentino una definitiva rinuncia o se invece ancora non conservino, dentro di sè, una possibilità di ripresa, una forza attiva che permetta di superare la crisi. Soldati ha *visto* (e in parte compreso) la situazione che negli altri due film i registi soltanto subivano. Di qui la sua superiorità. Egli si è reso conto del significato storico di questo tornare a galla della borghesia (della mentalità borghese, in un momento come il nostro), e lo interpreta non tanto, o non solo, come un prevalere della sfiducia e della rassegnazione, quanto come una nuova e più acuta manifestazione della solitudine dell'uomo. Il suo tentativo esce dai confini « di classe » in cui sembra si sia rinchiusa la recente forma di « realismo », e punta sul significato universale. Non diremmo che riesca, anche perchè, forse, un'impresa del genere è disperata. E' chiaro in ogni modo che la

più ampia visuale non scaturisce da una pretesa cerebrale qual'è stata — ad esempio — quella di Rossellini in *Europa 51*, bensì da una intima necessità, da un bisogno di spiegare la precaria situazione dell'uomo d'oggi, in un ambiente tipico, concreto, reale. La solitudine e l'incomprensione che regnano fra uomo e uomo, Soldati le analizza con una certa acutezza; e in tale volontà e capacità di analisi ci sembra di poter individuare il lato positivo del secondo « neorealismo », di potervi scoprire la superstite forza umana della borghesia che ritorna alla ribalta della cultura. Del resto, l'unico modo per interpretare una situazione è quello di dir qualcosa di umanamente valido, e di estrarre le forze positive dalla società (o da quel settore della società) in cui si vive, e di metterle a confronto con la realtà. Ad accanirsi nella manipolazione delle sole forze negative (come vediamo in *Le infedeli*), si finisce per essere schiacciati dalla realtà o per cadere nelle vecchie formule, nella « denuncia » astratta e falsa. Pensiamo a *Ladri di biciclette*, all'epoca in cui il cinema interpretava la situazione di tutta la società e di tutta la vita italiana: allora, la forza positiva su cui faceva leva De Sica era il sentimento di solidarietà fra gli umili. Oggi, la forza positiva della borghesia è il riconoscimento e l'analisi della propria solitudine e, più in generale, della solitudine dell'uomo. Intendiamoci: agganciarsi alle forze positive non significa ottimismo, tutt'altro. Significa mettersi dalla parte di ciò che è vivo. Che poi ci si orienti in senso ottimistico o pessimistico non importa: pessimismo e ottimismo sono astrazioni che piacciono alla critica contenutistica ma che non hanno importanza per il giudizio che si deve dare di un'opera. Esprimere ciò che è vivo significa, in definitiva, avvicinarsi al senso del momento storico che stiamo vivendo, e Soldati questo cerca di fare. Egli ci mostra come la impossibilità (o la difficoltà) di comunicazione fra uomo e uomo non sia soltanto un mito, o un filosofema (esistenzialistico), ma una realtà che esprime molto di noi stessi. E' certo una posizione borghese (e Soldati ha scelto il momento giusto per assumerla), ma è anche una posizione che si riverbera sul lavoro e sulla vita di tutti. E' una forza viva che pone problemi reali (non moralistici e astratti, e nemmeno « obiettivi » e giornalistici come sono quelli affrontati in *La signora senza camelie*). Soldati, in più, offre anche una soluzione. Qui egli si rivela uomo sentimentale e troppo commosso, un romantico fuori tempo che l'intelligenza non sempre riesce a redimere. La sua soluzione (la riconciliazione di marito e moglie, la speranza nella nuova vita) ha un carattere bonariamente morale (non moralistico): tutto si può aggiustare, senza tragedie e senza eroismi inutili. E questa è forse la più tipica espressione dell'attuale borghesia italiana e non è detto che sia — almeno entro certi limiti — una soluzione campata in aria, o condannabile. Per il nostro tempo, *può anche essere una soluzione*. Ma un dibattito di questo genere non ci riguarda direttamente; a noi basta prender atto che Soldati ci appare come un regista « borghese »

nel senso ampio e attuale del termine, e che come «borghese» ha fatto opera realistica. Gli altri borghesi o sono soltanto «obiettivi» (al di qua della coscienza del problema) oppure sono decrepiti moralisti di stanca derivazione (e degenerazione) ottocentesca.

La parte più deteriore che si possa scoprire nella mentalità borghese — giacchè esiste anche una quarta tendenza del recente cinema italiano — è stata portata in luce inconsciamente da uno straniero, Pabst. E' la posizione che potremmo definire dello spiritualismo ipocrita; quella degli uomini che, non trovando più una base su cui far consistere la propria esistenza, pensano di risolvere la crisi in senso religioso ed inseguono una fede che non hanno. Vorrebbero credere e non credono; si impongono di credere ed altro non ottengono che mostrarci un volto spaurito e falso. Pabst si accanisce in questa ricerca di fede e va incontro alla più grossa delusione. Vuole imporre a se stesso, e a noi, alcune soluzioni spiritualistiche, e non può: c'è in *La voce del silenzio* l'immagine di una borghesia sbandata, senza ideali e con una enorme capacità di adattamento, una incredibile flessibilità morale. Una borghesia che ha paura e che vuol salvarsi l'anima ad ogni costo. Inoltre, Pabst effettua una contaminazione di cui non si può non avvertire subito lo stridore: cala nel dopoguerra di oggi l'altro dopoguerra, con tutte le sue più scontate e sgargianti caratteristiche, dall'espressionismo ai virtuosismi formali, dalla rivolta inconsulta alla morbosità, dal sesso alla esaltazione mistica. Un dopoguerra tedesco, beninteso, in cui si odono gli echi di un Hoffmannsthal, di un Werfel, di uno Schnitzler. Ecco un altro segno, per il regista e per il film, di quella incertezza che qui si cerca di risolvere nella sublimazione spirituale. Pabst senza volerlo dimostra che, quando manca una fede genuina, tutto diventa gratuito e superficiale; non resta altra via che quella di tendere al compromesso e di curare i propri affari mascherandoli sotto una patina di compunzione (il fabbricante di candele che va a fare gli esercizi spirituali per salvare le sorti del proprio commercio costituisce la figura più significativa di *La voce del silenzio*). E' il lato apertamente e totalmente negativo dell'attuale mentalità borghese.

**Fernaldo Di Giammatteo**

# L'estetica e il cinema

## Cinematografo bifronte

Fra quanti soggetti si possono oggi offrire alle discussioni sull'arte, questo del cinematografo è davvero uno dei più stimolanti, ma anche dei più pericolosi da trattare. Da qualunque lato uno lo abbordi, c'è sempre il rischio che si imbroglino le carte, e si finisce col mettere insieme complicati congegni che a conti fatti si mostreranno fuori di proposito sproporzionati alla reale natura del tema o, al contrario, che ci si aggiri intorno all'argomento, col risultato di imbastire futili trame buone più a nascondere che a rischiarare, come talvolta succede a quanti si cimentano in definizioni e teorizzamenti di non sappiamo quale speciale dottrina del cinema-arte avendo l'occhio *soltanto* al cinematografo, a *tutto* il cinematografo: senza curarsi di quella elementare precauzione che consiste, da un lato, nello sfoltire la selva della produzione cinematografica per sceverare in lei l'arte di tutto il resto, e, dall'altro, nel riannodare quello che nel cinematografo consente di essere trattato come arte, non solo alle altre arti dello spettacolo, che sembrerebbero le più prossime, ma a quelle figurative, letterarie, musicali, che col cinematografo hanno per lo meno tanta vicinanza (se non di più...) quanta sembra averne, poniamo, il teatro. Ed è il caso di aggiungere che anche quello, ed è tanto, che nel cinematografo non resiste ad una pacata valutazione estetica, non va gettato in un mucchio senza curarsene, ma vuol essere scrutato, sia pure con cautela, con l'occhio dell'estetico: per vedere se anche da lì non si possa ricavare un insegnamento buono non solo ad orientarci nella comprensione di questa componente grossissima, a volte decisiva, della nostra esperienza, ma anche a farci meglio capire ed apprezzare tante altre cose. In ultima analisi: a rendere più flessibile e pronto il giudizio, a toglierci di dosso gli ultimi residui della pigrizia o del fanatismo intellettuale.

Può non essere fatica sprecata: non solo perchè così facendo riusciremo a togliere di mezzo l'esaltazione spropositata che del cinematografo vengon facendo gli invasati, i panegiristi che scomodano cielo e terra a proposito di cose di assai modesta portata, e di effetti la cui origine può essere del tutto casuale — esaltazione parzialmente giustificata, non fosse altro come espediente polemico, quando nei confronti del cinema, anche di quello alto e glorioso, eran moneta corrente i prevenuti dinieghi di chi non

gli perdonava di essere *fatto a macchina*, o di non *avere un autore*, identificabile: non più oggi, dopo che il più rigoroso pensiero estetico ha fatto definitiva giustizia di queste e simili prevenzioni — ma anche, e soprattutto perchè col suo collocarsi in uno dei punti più sensibili, più nervosi della polemica odierna, all'incrocio tra il singolo e la moltitudine, tra la pacata contemplazione e gli affanni della giornata, il cinematografo accende intorno a sè discussioni che sembrano quasi fornire uno schema delle roventi dispute nelle quali, volere o no, tutti quanti ci troviamo implicati, per lo meno da una diecina d'anni a questa parte. Diciamo: le discussioni intorno *all'esser per sè o all'esser per l'altro* dell'arte, col loro inevitabile rinviare al problema della *forma*; discussioni che a proposito del cinematografo rischiano di diventare addirittura parodistiche, se troppo spesso uno viene cercando l'esser per sè dell'arte, e cioè la forma *pura*, in opere il cui solo titolo di legittimità artistica è dato proprio dall'*impurità* della forma, del suo *essere per l'altro* mentre l'eventuale contradditore si sforza in tutti i modi di piegar nella direzione *dell'altro*, della forma *impura*, opere che al contrario si sono lasciate dietro di gran lunga gli interessi extraestetici, che possono eventualmente averle suggerite. Parodistiche, e, bisogna aggiungere impacciate e confuse come tutte le discussioni nelle quali non sia stato ben definito l'oggetto della contesa: perchè basterebbero, forse, alcune preliminari cautele ad attenuarle sul nascere, mettendo in luce la ragione ed il torto di entrambe le parti e rendendo possibile, non dirò la deprecata e fastidiosissima unanimità, ma per lo meno una intelligenza reciproca: il comprendersi mentre si contende, che da quella che poteva esser baruffa, magari pittoresca, trae un arricchimento e un vantaggio per quanti stanno lì ad ascoltare.

Cominciamo dunque col chiederci a quali bisogni risponda la produzione cinematografica: vediamo che cosa gli uomini, tutti gli uomini, lo studioso, il pensatore, il poeta, come ogni altro abitante della terra, vadano a cercare di solito, nell'oscurità di una sala di proiezione. Normalmente, è il bisogno di mettere una pausa nel fitto della nostra giornata, di sospendere momentaneamente i pensieri, di dimenticare le occupazioni che ci assillano. In breve: un desiderio di *divertirsi*, nel senso letterale della parola. Questo a metà del pomeriggio, a tarda sera, in tutte le ore stanche ed improduttive, guida i nostri passi verso locali la cui aria non è sempre respirabile, ma che illudono di un temporaneo salto nell'ignoto: un mondo altro dal nostro eppure a portata di mano; situato accanto alla nostra casa, al posto in cui uno lavora. Novità, sbalordimento, fuga da noi stessi, come una volta al circo con i clowns, la cavallerizza, il domatore di bestie feroci; o come quando uno in viaggio, in convalescenza, nella fatica della mente, si attarda nella lettura di romanzi polizieschi, di settimanali di varietà, o peggio (almeno se si tien conto di quello che da noi, oggi, è diventato un giorna-

lismo di questo tipo) di giornali umoristici. La stessa tematica abituale del cinematografo che dalle origini ad oggi si aggira, di solito, sul motivo amoroso, su quello avventuroso, e sul comico di lega più o meno fine, indica come esso si proponga gli stessi scopi di quelle che diremo col Croce *letture d'intrattenimento*. A ben guardare persino il così detto neo realismo, che per tanti rispetti ha raggiunto una superiore dignità formale, non esce da questi quadri: il suo prestigio maggiore è stato quello di portarci a contatto di un'avventura che si svolge sull'orizzonte stesso della quotidianità, gomito a gomito per così dire, con la vita a cui siamo abituati; intrecciata magari con le nostre consuetudini con i nostri rapporti di lavoro. La città impassibile e spietata che vedemmo in *Ladri di biciclette*, la città in cui si snodava la penosa odissea del protagonista era la nostra città: con i suoi alberi, il suo fiume, le sue viuzze sordide, il suo stadio. Luoghi per i quali passiamo tutti i giorni, e che lì si rivelavano carichi di imprevisto, in una loro stupefatta novità. Era come leggere la cronaca cittadina dei giornali, negli anni del dopo-guerra: storie di banditi che avevano nomignoli dal sapore avventuroso e insieme casalingo; prostitute piccole e grandi, e imbroglioni e ricatti; gli scandali, di cui tutti costoro eran protagonisti, più o meno frammischiati all'intrigo politico... Tutto questo sapevamo che accadeva a pochi passi da noi, e ci divertiva, confessiamolo come ci diverte ancora oggi il ripensarlo: era quasi la scoperta di un volto ignoto, sorprendente, del mondo in cui avevamo sempre abitato. Questa scoperta il cinema neo-realista la portò sugli schermi, magari aggiungendovi il sapore forte (ma non disadatto quando non traboccava in esuberanze parenetiche, come certi discorsi cacciati a forza nel teso racconto di *Caccia tragica*...) di una polemica etico-sociale che li evitava da sola entro la materia presa a trattare, e dava anche essa il colore a quegli anni, era un segno di quell'atmosfera.

Senza che ce lo fossimo proposti, ci troviamo di fronte ad un capitolo assai contrastato della storia del cinema: starei per dire un capitolo esemplare, perchè fa toccare con mano le coordinate alle quali il cinematografo si appoggia, nel suo continuo passare dalla pura e semplice fabbricazione di prodotti rispondenti alle richieste del mercato, alla volontà di testimoniare i fatti e i costumi, alla polemica ed *agitazione* di idee affidata alle virtù persuasive dell'immagine. Tale è stato il nostro cinema realista in un'età ricca di novità, di scoperte, di vive controversie; tale fu il cinematografo americano nei suoi giorni migliori, *entre deux guerres*, quando fornì la più vistosa interpretazione ai desideri, alle fantasie del mondo in cui noi crescevamo, alle sue virtù, e alle sue debolezze (e diede il proprio volto all'eros di quel tempo, o almeno agli idoli in cui l'umanità di allora celebrava il proprio eros; ed imbastì persino i temi di un rudimentale epos degli affari, della borsa, della delinquenza cittadina...). Gli stessi caratteri li potrete riscontrare nella cinematografia della Repubblica di Weimar, con il suo

arco che va dall'impressionismo al realismo; e nella cinematografia sovietica, non solo negli *anni d'oro* quelli che le fecero toccare i cieli dell'arte con *L'incrociatore Potemkin*, con la *Fine di San Pietroburgo*, ma persino in questi attuali: contrassegnati, di solito, da un artigianato capace di rifinire pulitamente prodotti destinati a rimanere insipidi sotto tutti gli altri aspetti, per chiunque stia fuori dalle *regole del gioco*, diciamo, per chi non partecipi delle convinzioni, delle idisioncrasie a cui essi fanno riferimento ed appello... Ed un identico discorso può valere per la produzione francese che ci incantò negli anni dal '36 al '40, e ci indusse a spendere parole grosse, a tirare in ballo *arte e poesia*, mentre si doveva parlare, nella maggiore parte dei casi, di quella che è la virtù precipua del cinematografo (quando la tradisce esso scende all'infima delle abiezioni: alla inane gradiloquenza del film in costume, che è indice della corruzione estetico-morale per cui la gente che non ha gusto nè stile, e non sa o non vuole riconoscere i propri miti, crede che basti prendere a prestito gli uni e gli altri dal passato più o meno remoto: Roma antica, il Medioevo di cartone...), la virtù che riesce a dare uno stile al vivere giornaliero con i suoi passi e le sue miserie, con le sue polemiche e la sua corruzione.

Entriamo qui nel vivo della questione, siamo ormai sul punto di decidere intorno all'indole vera del cinematografo, al quale si potrebbe applicare quanto il Gargiulo scriveva (e non voleva, con questo, *demolire*, ma *determinare un giudizio*); intorno all'architettura: non una *arte bella come la scultura, la pittura, la musica, la poesia, ma un'arte decorativa, un'arte ornamentale come tante altre* [1]. E non si deve creder con questo che *decorativo, ornamentale* includano un senso di accessorietà, di superfluità, come di una facciata posticcia, qualcosa che si può lasciare o togliere a piacimento. Piuttosto, conviene pensare alla kantiana *pulchritudo adhaerens*, la forma che estetizza settori non propriamente artistici dell'esperienza, che *costituisce in immagine* una realtà non avente nella immagine la propria ragion d'essere, il proprio significato e scopo: questo è il senso vero del cinematografo, condizione costitutiva del nostro mondo; questa la sua patente di nobiltà: applicando la forma alla rovente immediatezza delle passioni e degli impulsi, dei risentimenti giornalieri, il cinema le compendia in figure che ne son come l'archetipo, una sorta di *mitologema*; e nella flessione di tali figure fornisce il paradigma all'effondersi delle passioni, all'attuarsi degli impulsi, alle azioni ed agli indirizzi mentali nei quali l'oscuro risentimento sfocia, articolando la propria primitiva rigidità e affinandosi nello stile.

A tanto il cinema arriva (quando ci arriva: chè troppo spesso i suoi prodotti son cose assolutamente brutte, proprio perchè si presentano come ornamentazione artificiale, che elude le passioni, gli impulsi, i risentimenti ai quali dovrebbe dar forma; non per caso abbiamo ricordato il *film storico o in costume*, la cui falsità estetico-morale apportatrice di invincibile noia,

di sbadigli mortali, equivale in tutto e per tutto alla falsità estetico-morale, all'ipocrisia, poniamo, architettonica che pretenderebbe di *monumentalizzare,* mascherandoli di classico, di gotico, di rinascimentale e di barocco, edifici i quali debbon trovare la loro esteticità nell'aderenza alla funzione a cui sono destinati. I vari *Quo vadis* sono un esatto equivalente del monumento a Vittorio Emanuele II, dei mostri che le Assicurazioni di Venezia collocarono in certe piazze d'Italia a parodiare Palazzo Venezia, Palazzo Vecchio; dalla stazione di Milano; di quella oscena bruttura che è il finto bugnato di tanti edifici costruiti nei primi anni del nostro secolo...) a tanto, diciamo, il cinema arriva per la sua rispondenza a un bisogno di « piacere » al quale si potrebbero estendere i discorsi che Kant [2] teneva intorno al *piacere del piacevole,* al *piacere del buono.* Si ricordi « ... il giudizio col quale io dichiaro piacevole un oggetto, esprime un interesse riguardo a questo, perchè il giudizio stesso mediante la sensazione, suscita il desiderio di oggetti simili e per conseguenza il piacere non presuppone il semplice giudizio sull'oggetto, ma il rapporto della sua esistenza col mio stato in quanto sono affetto dall'oggetto medesimo »; e ancora: « ... il buono è ciò che mediante la ragione piace puramente per il suo concetto. Chiamiamo qualche cosa buona (utile) quando essa ci piace soltanto come mezzo; un'altra, invece, che ci piace per se stessa, la diciamo *buona in sè.* In entrambe è sempre contenuto il concetto di uno scopo, il rapporto della ragione con la volontà (almeno possibile), e per conseguenza un piacere legato alla esistenza di un oggetto, di un'azione, vale a dire un interesse ».

Il « piacere » che chiediamo alle opere cinematografiche è, di solito, *un piacere interessato*: ecco una cosa che non bisogna dimenticare. Anche perchè solo quando teniamo presente questa circostanza potremo spiegare i tanti paradossi di fronte ai quali si trova chi prende ad indagare la *fortuna* delle opere cinematografiche, e si accorge che in più di un caso lavori di alta qualità, alcuni dei quali sono entrati addirittura nell'ideale museo dell'arte contemporanea, hanno riportato *un successo* meno che mediocre, a volte sono andati incontro ad uno scacco clamoroso sul piano « mercantile », che ha invece consacrato (autorizzando il gergo delle case di produzione e dei loro uffici di pubblicità ad usurpare vocaboli come « capolavoro » e simili...) certi manufatti assai dozzinali ai quali un occhio preoccupato della forma potrebbe accordare nei migliori dei casi il riconoscimento di una decorosa confezione, ma che più e meglio dei primi rispondevano e rispondono all'*interesse* da cui sgorga il *piacere* cinematografico. Il quale interesse può essere l'interesse del *piacevole* o l'interesse del *buono,* sia questo ultimo il *buono a qualche cosa* (è l'interesse per nulla deplorevole, finchè si tenga sul terreno che gli spetta, della documentazione e della propaganda) ovvero il buono in sè. L'equivoco entro il quale rimane impigliata gran parte della esegesi specificamente cinematografica, quella

che va cercando la fondazione artistica del cinematografo nella isolata particolarità di certi suoi elementi tecnici, sdilinquendosi per una carrellata, un primo piano, una panoramica isolata dal contesto, possiamo ormai vedere donde venga: alla sua base c'è una oscura consapevolezza del carattere *interessato* delle opere prese in esame, della impossibilità di situarle sul piano dell'arte, essendo arte (e anche di questo oscuramente si accorgono, perchè è una verità della coscienza comune, che i filosofi hanno soltanto esplicata, successivamente ripulendola dalle croste teoretiche che ne nascondevano l'enunciazione) non la soppressione di ogni interesse, sia quello del *piacevole*, del *buono a qualche cosa*, del *buono in sè*, ma il completo assorbimento di tali interessi in una forma, capace di *piacere* per se stessa, anche quando non vi sia alcuna piacevolezza nel suo contenuto, o questo non sia buono nè come mezzo per qualche cosa nè per un suo intrinseco valore. Si accorgono che l'opera cinematografica, nella maggior parte dei casi, non resiste ad una considerazione che la guardi da un tale angolo visuale: ma non volendo spogliarla della qualità di «opera d'arte», ecco che tale qualità la cercano non nell'impiego del *mezzo espressivo* ma nella maniera di usare la meccanica della sua produzione materiale, la sua *tipografia*. Alla quale non si può negare una peculiare esteticità, simile a quella che non si può negare, appunto, all'arte della stampa, ma che non ha alcun rapporto con l'opera d'arte come tale: e davvero la confusione in cui cadono certi discorsi sul cinematografo somiglia a quella di chi scambiasse l'esteticità del libro come carta, stampa, rilegatura con l'arte letteraria, che con tutto questo non ha nulla a che vedere, come insegnano gli intenditori di arte tipografica, i quali sono a ragione indifferenti a quello che è stampato, esercitando il loro giudizio unicamente sul *come* è stampato, impaginato, rilegato...

L'errore in cui costoro si imbattono è l'errore di chiunque presuma sciogliere la qualità estetica nella tecnica che sta al servizio dell'arte, come un suo indispensabile strumento, ma non è ancora l'arte, la quale è un dare forma *attraverso* la tecnica (per questo non c'è arte senza tecnica, e la filologia, che è studio della tecnica, è condizione indispensabile, purchè non la si reputi esauriente, all'esatto riconoscimento all'opera d'arte...). Ma è un errore che contiene una sua verità, meritevole di essere liberata e messa a nudo; e tale verità consiste nella ricognizione della qualità artistica del cinematografo come forma che dà ordine, pulizia, dignità a prodotti i quali per la loro natura meritano di essere chiamati, in senso largo, *economici*, nel senso, appunto, che il Croce dava a questa parola nella *Filosofia della pratica*: opere aventi un fine *edonistico, utilitario,* che, al pari dell'*atto volitivo economico*, ci appagano come *individui in un determinato punto del tempo e dello spazio*. La forma cinematografica, quando sia coscientemente e rigorosamente perseguita, come immanenza dell'arte

nella sfera dell'*utile*, è quella in virtù della quale tali opere possono apparci anche *come esseri trascendenti il tempo e lo spazio* (e allora un film di propaganda, senza rinunziare ad essere tale, allarga il proprio respiro fino ad interessare lo spettatore che a quella propaganda sia ostile, o almeno insensibile; e un documentario riesce a sormontare la limitata curiosità alla quale si dirigeva; e un qualsiasi riempitivo della nostra giornata, una invenzione di fatti per sè fatui o banali, merita di vivere al di là delle ventiquattro ore...).

Da questo punto di vista, il cinematografo rientra nella larghissima sfera dell'*artigianato*, attività che non produce opere d'arte, ma produce *artisticamente* opere di altra indole: opere le quali, indirizzandosi verso scopi che non sono quelli dell'arte, possono essere guardate con l'occhio dell'arte, ed effettivamente diventano per metamorfosi opere d'arte, una volta esaurita la loro primitiva destinazione e interamente assorbita nella forma, che la raccoglie e tramanda in sè come un proprio contenuto. Non una specie di attività qualitativamente diversa da quella artistica, ma un grado di questa, la quale in tutti i suoi aspetti internamente si duplica in un momento di *aderenza* ed un momento di *libertà*, che non stanno separati tra loro, ma si alimentano l'uno dell'altro e prorompono l'uno dall'altro, in quel processo di ininterrotta conversione reciproca dal quale, appunto, consegue la perenne novità dell'arte: il suo aderire alla vita, alla storia, al pensiero, riflettendoli ed esprimendoli mentre dà loro forma, ed il suo emanciparsene sormontando i loro avvicendamenti, le loro controversie, *Artisticità* del cinematografo, diremo allora la forma che esso dà a prodotti utilitari, quali sono, nel loro maggiore numero, i film destinati a *divertire*, ad *informare*, a *persuadere*; ed arte cinematografica, la qualità di quei films nei quali la forma non sta, diciamo così, al *servizio* della persuasione, dell'informazione, del divertimento, ma anzi li domina per intero: fino al punto che, chi di essa non sappia o non voglia accorgersi, ed a tali opere chieda non più di quello che si chiede ai prodotti semplicemente *artistici* (i quali, quando sono tali resistono alla loro accidentalità passeggera, che invece travolge ed annienta per sempre le opere rimaste al di qua della forma, ovvero rivestite di una forma menzognera, artificiale e bastarda), finisce con l'irritarsi al loro cospetto, col condannarle come noiose, insignificanti, scandalose. Col pronunziare, insomma, la stessa condanna, che in tutti i tempi ed in relazione a tutte le arti, di fronte alle opere che nella *forma per sè* soggiogano ogni interesse, di altra natura, è stata pronunziata da quanti identificano la totalità dell'arte con il suo grado comunque interessato. Che può essere l'*interessato* edonistico (ed allora si insorge, come è accaduto or non è molto in una delle nostre assemblee legislative, in nome di un *senso del vero e del bello* che meglio andrebbe chiamato *sentimento del piacevole*); o l'*intressato morale*, e ne

viene fuori la requisitoria dell'avvocato imperiale Pinard contro l'autore e l'editore di *Madame Bovary*; o ancora, l'*interessato*, diciamo così, *della devozione*, al quale si ispirano certi deliberati ecclesiastici in materia di arte moderna. E via discorrendo: fino all'*interesse a trasformare il mondo*, in nome del quale taluno confonde l'arte con la forma in quanto a suo modo interviene nella realtà sociale, e conclude con quella *partiticità* sulla quale giura una grossa porzione dell'umanità contemporanea. Oppure, l'*interesse* ad un discorso che molce i sentimenti, interesse che si rifiuta di accettare, poniamo, una poesia che non conceda al sentimento, e anzi si costituisca come sentimento di se medesima: le resistenze incontrate presso il cosiddetto «pubblico» dalla poesia italiana tra le due guerre, il facile successo che oggi sembra arridere in certe zone inedotte, a quanti respingono gli esiti di tale poesia, a lei contrapponendo più *facili*, e davvero superflue, effusioni, può rientrare in questo settore di una casistica assai agevolmente capace di prolungarsi all'infinito.

Non si tratta di pretese illegittime: illegittima, e balorda, è solo la confusione di chi ritiene che l'arte si esaurisca nella sfera dell'*artisticità interessata*. Illegittima, e balorda, perchè contraddittoria, in quanto negando alla forma la libera espansione, rifiutandone l'autonomia, negando credito alle opere (che come opere d'arte, ciascuna nell'individualità sua, possono essere più o meno riuscite) nelle quali la forma da *ipotetica* si fa *categorica*, o, se vogliamo *trascendente*, da *immanente* qual'era; viene ad abolire il principio stesso per il quale l'economicità riesce in qualche modo a sormontare se stessa, ad appagarci, ripetiamo, come *esseri trascendenti il tempo e lo spazio*. Tale principio è difatti *la forma*: che sarebbe irriconoscibile, e verrebbe distrutta se non ritornasse continuamente a sè nelle opere d'arte; e si estenuerebbe in solitudine asfittica se dalle opere d'arte non si espandesse investendo di sè tutti i settori dell'esperienza. Non ha quindi alcun senso fare appello all'indole *interessata* del cinematografo per sostenere che esso va compreso e valutato in base a principii estetici non formalistici (che è quanto dire: in base a principii non estetici, essendo l'estetica come tale sempre e soltanto formalistica; con buona pace dei *moralisti*, dei *politici*, dei *devoti* e di quanti altri mai si ostinino a negare la forma come principio incondizionato dell'arte...) e addirittura che la sua presenza nel mondo contemporaneo, la decisività che esso vi esercita (non diversa dalla presenza, dalla decisività, poniamo, della statuaria nel mondo greco, della pittura murale nel medioevo cristiano) denunci, addirittura, l'inadeguatezza, la insufficienza storica di ogni estetica della forma. E non ha del pari alcun senso l'opporre una *fin de non recevoir*, alle esigenze a cui costoro fanno leva, invece di vedere come esse possano accordarsi — attraverso uno scaltrito esame della forma aderente, al quale si può arrivare sviluppando la nozione crociana di *letteratura*... — con i

principii stessi sui quali riposa l'estetica della forma; per renderla più duttile e comprensiva che mai, illuminando la verità e ricchezza del suo non essere *riduttiva*, come le dottrine che a lei si sogliono opporre, ma *comprensiva* nel senso più vasto: capace di render ragione anche ai fenomeni più impreveduti e difformi rispetto ai canoni tradizionali.

Impreveduto, apparve alle sue origini il cinematografo, e difforme rispetto ad ogni canone di *rispettabilità*, al punto che, per riabilitarlo, più d'uno (e non solo fra gli specialisti della materia: ricordiamo il Tilgher, al quale non parve vero di additarlo come patente conferma del proprio relativismo estetico) si sentì autorizzato a ricorrere a più o meno arbitrarie formulazioni di teorie *specifiche*. Ed oggi, passato il tempo avventuroso dei pionieri, esso continua a mostrarci un doppio volto, che è quello stesso di tutte le arti, ma che, per la situazione del cinematografo, che sta al centro della odierna *temporaneità*, sembra imporsi con una singolare prepotenza, ed obbligarci di continuo ad oscillare, appunto, fra l'atteggiamento riduttivo di chi dalla imperiosità con cui in esso la forma *immanente* sembra soverchiare quella *trascendente* si crede in dovere di ricavarne una negazione di quest'ultima (magari estendendo tale negazione alla totalità dell'arte), e l'altro, egualmente riduttivo, di chi faticosamente si sforza di non tener conto della forma immanente, diciamo *impura*, e ricorre ad espedienti e a sofismi per ricondurre alla forma *pura, trascendente*, una moltitudine di opere che da questo lato non mostrano alcuna consistenza. E' l'ambibuità estetica del cinematografo, matrice di tante dispute più o meno sensate: ma chi procuri di comprenderla senza ostinarsi a negare questo o quello dei suoi aspetti, non solo potrà riuscire ad intendere il cinematografo, ed apprezzarlo nella giusta misura, senza fanatismi e senza antipatie, prendendo da ogni sua opera quel tanto che essa gli dà, senza chiedere nulla di più e nulla di meno (aggiungerei: impostando il problema del *valore* artistico in relazione alla singola opera, e non in relazione a categorie astratte, a classi di opere...), ma anche ad approfondire la consapevolezza del principio estetico. Del principio, diciamo, della forma che nella propria mossa e alternata continuità condiziona in modo assoluto la totalità dei nostri atti di coscienza.

**Rosario Assunto**

# Miscellanea

Quei registi di cinema, che pretendono essere degli artisti e si lamentano per la « mancanza di soggetti », assomigliano a quei pittori dei quali Diderot scriveva:

« E' a torto che i pittori si dolgono della mancanza di *soggetti*, la natura è così varia che fornisce sempre dei *soggetti* nuovi a coloro che hanno dell'ingegno. Un uomo nato con dell'ingegno vede la natura, che la sua arte imita, con occhi diversi da quelli delle persone cui manca l'ingegno. Egli scopre differenze infinite fra gli oggetti che sembrano uguali agli altri uomini; e fa sentire così bene tale differenza nella sua opera che il soggetto più sfruttato diventa un soggetto nuovo sotto la sua penna o il suo pennello. Ci sono per un grande pittore un'infinità di dolori e di gioie differenti che variano ancora secondo l'età, i temperamenti, i caratteri nazionali e particolari e mille altri dati. E come un quadro non rappresenta che un istante di un'azione, un pittore d'ingegno sceglie l'istante che gli altri non hanno ancora scelto; o, se prende lo stesso istante, lo arricchisce di particolari tratti dalla sua fantasia che fanno sembrare l'azione un *soggetto* nuovo. Ora, è l'invenzione di questi particolari che costituisce la poesia della pittura.

Quante crocefissioni sono state fatte da che ci sono dei pittori? Tuttavia gli artisti geniali non hanno trovato che questo *soggetto* fosse esaurito dai mille quadri già fatti. Essi hanno saputo arricchirlo di tratti nuovi di poesia e talmente propri al *soggetto* che si resta sorpresi come il primo pittore che ha meditato sulla composizione di una crocefissione non si sia impadronito di quelle idee. E' quello che dimostrano Rubens, Poussin e Coypel coi loro quadri sulla crocefissione di Nostro Signore. In una parola, i pittori che traggono la loro vocazione dal genio troveranno sempre dei *soggetti* nuovi nella natura; e, per parlare figurativamente, si può dire che i loro predecessori han lasciato più marmo nelle cave di quanto ne abbiano tolto per metterlo in opera ».

La citazoine di Diderot, forse, è un po' troppo sottile e comporterebbe un lungo discorso sulle tecniche delle varie arti, sul contenuto e la forma: comunque le analogie possono facilmente venir ricavate anche da una semplice lettura di quella parte che abbiamo riportato della voce « Soggetto » dell'Enciclopedia.

Per stare più nel preciso argomento diamo ora, qui di seguito, il giudizio in proposito di un « costumista » o « disegnatore di caratteri », com'egli preferirebbe venissero chiamati questi importanti collaboratori del regista, che alle doti di artista unisce una lunga esperienza cinematografica: Georges Annenkov. In un suo bizzarro, discutibile, ma interessante libro, ricco di aneddoti e di osservazioni sottili, egli così si esprime sulla questione che ci interessa:

« Si ama molto parlare della crisi del cinema e darne generalmente la colpa alla cattiva qualità dei copioni, affermando che con un cattivo copione non si fa mai un buon film. Quando si tratta di un regista « tecnico » la formula sembra giusta. Effettivamente quando si affida a uno di costoro una stupidaggine scritta sulla carta, costui la trasforma in un'altra stupidaggine impressionata sulla pellicola. Se si propone a un « tecnico » un copione mediocre, egli lo trasforma in un film mediocre. Ma nel caso in cui gli si dia un copione perfetto, egli lo rovina inevitabilmente, perchè gli manca il soffio dell'arte. Ecco perchè incontestabili capolavori letterari, salvo qualche rara eccezione, non hanno dato sullo schermo un buon risultato.

Quanto al regista che è un vero artista, egli sa evitare il cattivo copione o lo trasforma in un capolavoro. Un vero artista della regia s'impone molto di più per le sue forme d'espressione che per il soggetto letterario. Mette una mela su una tovaglia e fa un Cézanne; con un

po' di pioggia fa del Verlain; porta nel teatro di posa una semplice ragazza di strada e ne fa una Madonna di Raffaello; osserva un vagabondo e ne fa uno « Charlot ». « Anche una piccola scatola di fiammiferi può venire caricata con la dinamite delle grandi idee e delle passioni » (Pudovkin).

... Invece di lamentarsi della mancanza di buoni soggetti (abbondantemente seminati intorno a noi e nel nostro spirito) non bisogna deplorare piuttosto l'isolazionismo corporativo dei cineasti e la penuria di grandi individualità artistiche, in quei circoli chiusi, nonostante l'abbondanza di eccellenti tecnici? » (Georges Annenkov: *En habillant les vedettes*, Robert Marin, Paris, 1951).

★

Una rivista tecnica dell'industria dello spettacolo (« Cinespettacolo », n. 10-11, 7-'4 marzo 1953) pubblica un articolo contenente alcune « preziose » considerazioni basate sugli incassi nel mercato interno dei film italiani.

L'articolista, che in estetica si professa crociano, arriva a queste sette affermazioni:

1) In Italia il film commedia è morto nonostante gli encomiabili tentativi compiuti da Carlo L. Bragaglia per risuscitarlo;

2) Il film neorealista è in netto declino; neanche il nome di Ingrid Bergmann riesce a far camminare un film neorealista;

3) Non basta realizzare film sulla scia de *La sepolta viva* per ottenere lo stesso successo. *Il bacio di una morta* ha superato l'incasso di 300.000.000 mentre *La mano della morta* ha incassato 135 milioni. Ma nel primo è stata innestata una punta di patriottismo;

4) Al di fuori di Totò, Amedeo Nazzari e Silvana Mangano, gli altri attori non determinano mai il successo di un film;

5) Un film in Italia può avere un grande successo anche senza le prime visioni delle grandi città. *Fabiola* ha superato di solo 11.000.000 l'incasso de *La sepolta viva*. *Core ingrato* ha superato ampiamente i 400.000.000; *Trieste mia* ha toccato i 500.000.000; *Canzoni per le strade* ha superato tranquillamente i 300.000.000; *Monaca santa*, che è costato una cifra irrisoria, ha superato l'incasso di 297 film italiani;

6) La notorietà degli attori e registi e i loro fasti e nefasti non portano uno spettatore in più al cinema. *Francesco giullare di Dio*, diretto da Rossellini e con la partecipazione di Aldo Fabrizi, ha incassato poco più di 20.000.000 lordi; *Amore*, sempre diretto da Rossellini, con una grande interprete come Anna Magnani, ha incassato 30.000.000. Poichè è il fatto, anzi il fattaccio, che avvince il pubblico. Il fatto, narrato in un certo modo, interpretato da certi attori e non da certi altri. E il modo e gli attori son quelli di *Catene*, *Tormento*, *I figli di nessuno*.

7) Il film deve portare un titolo suggestivo che abbia certe risonanze, che alla lettura susciti certe emozioni. (*La sepolta viva*, *Il bacio della morta*, *I figli di nessuno*, *Tormento*, ecc.).

Quando il film è fatto male (qui l'articolista intende, evidentemente, fatto contro quelle regole che egli desume dagli incassi) esso potrà avere degli spettatori la prima sera, mai la seconda: perché è il pubblico che chiama il pubblico, perché il pubblico crede solo al pubblico e non si fa abbindolare dai flautati osanna né, tanto meno, allontanare dai terribili anatemi della critica. Le critiche favorevoli hanno mandato pubblico a *Miracolo a Milano* per 155.000.000 di lire e le critiche sfavorevoli non hanno impedito a *Catene* di incassarne 636.000.000.

Tutto ciò perché il livello del pubblico cinematografico è quello dei giornali a fumetti, la cui tiratura raggiunge cifre astronomiche. Le storie di *Catene*, *Tormento* e degli altri film citati non hanno nulla di diverso da quelle di *Grand-Hotel* nel meccanismo e nel gioco di certi sentimenti.

Abbiamo sunteggiato ampiamente lo scritto perchè ci sembra interessante sotto molti riguardi. Certe cifre di incassi, esattissime, non dànno solo l'idea del livello piuttosto basso del pubblico cinematografico (comunque meno di quello che pensa il redattore dell'articolo), ma soprattutto di quanto sia sbagliata l'attuale politica cinematografica, fondata su una legge che non esitiamo a definire immorale. E' immorale, infatti, che un film come *Catene* incassi dallo Stato (denaro dei contribuenti) a titolo di premio più

di 60.000.000, mentre *Francesco giullare di Dio* ne riceva allo stesso titolo soltanto 3.600.000. Abbiamo citato *Francesco*, ma lo stesso avviene per *La terra trema*, *Umberto D.* e, insomma, tutti quei film che non solo dànno prestigio al nostro cinema, ma portano della valuta pregiata — sono quelli che si vendono all'estero — così necessaria alla nostra bilancia commerciale.

Lo Stato, insomma, favorisce i film brutti, mentre esalta nelle pubbliche manifestazioni, in Italia e all'estero, i buoni.

Che i responsabili della politica cinematografica siano, come l'articolista citato, in estetica dei crociani, ma in pratica degli strenui sostenitori di *Catene sepolte vive baci e mani di morte*?

I risultati lo farebbero supporre.

★

Nel numero scorso di questa rivista, nella critica al film di Chaplin « Luci della ribalta », interpretavo la figura di Terry come simboleggiante la perenne giovinezza dell'arte rispetto alla fatale decadenza dell'attore (Calvero), che non può evitare la ingiuria del tempo.

Mi viene sottomano, ora, estratto dalla « Nuova Antologia », vol. XXXIII, serie III, fasc. 1° maggio 1891, uno scritto di Tommaso Salvini a proposito *Di una interpretazione dell'Jago di Guglielmo Shakespeare*, che si chiude con questa confessione del grande attore in cui è espresso il medesimo stato d'animo che costituisce il nucleo drammatico del film di Chaplin.

Scriveva il Salvini: « Ma troppo forse abusai della pazienza dei miei lettori, i quali, spero, non vorranno ad altro attribuire la persistenza delle mie opinioni, che al vivo desiderio di giovare agli artisti e all'arte, che fra non molto, con mio sommo rammarico, dovrò abbandonare. L'arte è un amante che resta sempre bella e giovane, e l'artista deperisce invecchiando. Essa non v'inganna, ma non può convivere più a lungo con voi; e un artista coscienzioso, in omaggio alla fedeltà di lei, deve lasciarle libera scelta d'un altro affetto, senza serbargliene rancore ».

Non è questa la sede per recensire il recente volume di Vito Pandolfi (« Spettacolo », Nistri-Lischi, Pisa, 1953) dedicato allo sviluppo del teatro negli ultimi cinquant'anni, che rivela nel suo autore non solo una ricchezza d'informazione e una sensibile attenzione ai problemi del teatro, ma anche e soprattutto un acume critico attorno al quale si organizzano unitariamente scritti diversi e a volte occasionali. Non si può, però, non segnalarlo ai lettori e non tanto per gli accenni qua e là contenuti al cinematografo, quanto perchè inquadra lo spettacolo teatrale nei più vasti problemi della cultura a cui tutte le arti sono interessate e legate.

(Diremo, tra parentesi, che nel libro è notevole lo sforzo di intendere la portata e l'importanza delle manifestazioni e correnti teatrali di questo mezzo secolo al di fuori di schemi ideologici precostituiti anche se sono avvertibili qua e là le influenze dei filoni più vivi del pensiero moderno: comunque non ci sentiremmo di attribuire al Pandolfi, per questa sua opera, l'etichetta di comunista come qualcuno ha fatto, e ciò in omaggio alla verità, giacché, comunque, non apprezziamo mai quella polemica che si preoccupa della catalogazione politica degli avversari).

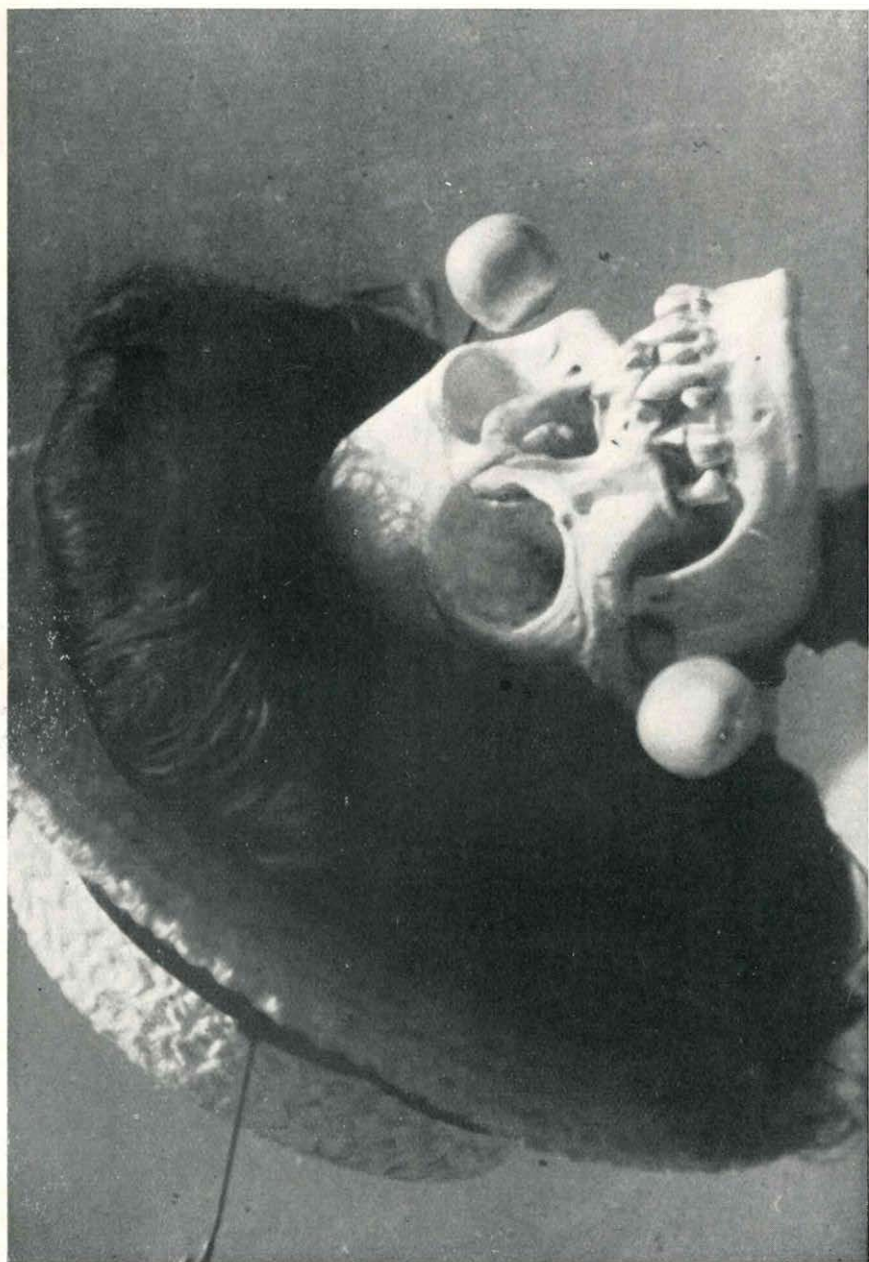
Nonostante la varietà degli scritti appare chiaro che il libro è ben pensato: il Pandolfi segue il precetto di Boileau « Avant donc que d'écrire, apprenez a penser » e tiene presente un filo conduttore che lo porta a indagare la decadenza del teatro drammatico come spettacolo popolare, cioè di larga partecipazione delle masse. Al suo esame, forse, manca la consapevolezza della continuità tra spettacolo teatrale e cinematografico il cui incontro avviene in quella zona in cui il teatro si sforza di arricchire la parola con l'immagine e il cinema di porre l'immagine al servizio della parola. Ma questo è discorso lungo e che esorbita dai limiti della rubrica. Qui si voleva solo segnalare un volume la cui lettura è certamente interessante e proficua per tutti coloro che, occupandosi comunque dello spettacolo, intendono acquistare coscienza dei suoi problemi.

L. C.

---

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Autorizzazione Tribunale di Roma N. 2689 del 24-4-52
« Grafica Milano » — Milano - Via Vittorio Colonna, 12 - Aprile-Maggio 1953

*Due inquadrature soppresse di « Lampi sul Messico » di S. M. Eisenstein*

*Inquadratura tagliata da « Kermesse funèbre » di S. M. Eisenstein*

*Inquadratura tagliata da « Kermesse funèbre » di S. M. Eisenstein*

*Inquadratura tagliata da « Kermesse funèbre » di S. M. Eisenstein*

HERBERT J. YATES PRESENTA

# *Il ribelle di Giava*

Con

FRED MC MURRAY

VERA RALSTON

ROBERT DOUGLAS

VICTOR MCLAGLEN

JOHN RUSSEL

REGIA DI JOSEPH KANE

È UN FILM REPUBLIC

UN FILM DI

**G. W. PABST**

# LA VOCE DEL SILENZIO

Sintesi drammatica dei nostri drammatici tempi

con

**Aldo Fabrizi - Jean Marais - Daniel Gèlin Frank Villard - Cosetta Greco - Antonio Crast - Eduardo Cianelli - Paolo Panelli Fernando Fernan-Gomez - Rossana Podestà - Maria Grazia Francia - Enrico Luzi Franco Scandurra - Checco Durante - Pina Piovani e con la partecipazione di Paolo Stoppa**

Produzione

**CINES - FRANCO LONDON FILM**

Organizzatore Generale

CARLO CIVALLERO

**Distribuzione LUX FILM**